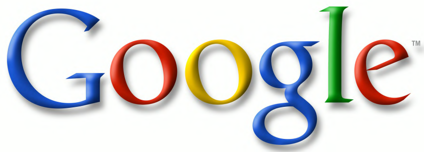
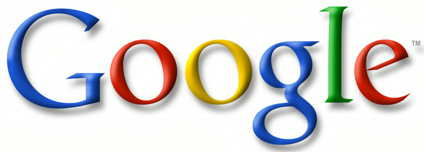




À

MONSIEUR CHARLES LÉVÊQUE,

MEMBRE DE L'INSTITUT,

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE,

AU PHILOSOPHE ILLUSTRE, À L'AUTEUR DE *LA SCIENCE DU BEAU*.

HOMMAGE D'ADMIRATION ET DE GRATITUDE.

ERNEST DAVID, MATHIS LUSSY.

Paris, 1882.

AVANT-PROPOS.

L'Histoire de la notation musicale depuis ses origines, tel est le sujet aussi intéressant que complexe mis au concours par l'Académie des Beaux-Arts pour 1880.

Avant de l'aborder dans la mesure de nos forces, nous devons dire comment nous avons compris les intentions de l'Académie, et quelle portée nous avons cru devoir donner à la question posée par elle.

Par Notation musicale nous entendons toute représentation graphique des éléments qui constituent la musique. Nous ne nous sommes donc pas bornés à l'étude des *notes* proprement dites, et nous avons embrassé l'histoire de tous les signes qui concourent à l'écriture musicale : signes d'intonation, de mesure, de rythme, de mouvement, de nuances, de procédés d'exécution, d'agrément, etc.

En nous invitant à remonter aux *origines* de l'écriture musicale, l'Académie nous a paru étendre aux peuples les plus anciens le champ de nos recherches. Nous n'avons donc pas limité notre travail à l'examen des systèmes de notation dont le nôtre émane directement, et nos investigations se sont portées sur tous ceux que la paléographie musicale permet de reconstituer plus ou moins complètement.

Ainsi comprise, ainsi étendue à toutes les parties et à toutes les époques de la séméiographie musicale, notre tâche devait nécessairement prendre, en surface et en profondeur, des développements considérables. Si nous n'avons pas reculé devant les difficultés de toutes sortes qu'elle présentait, c'est que nous avons cru entrevoir, dans ces innombrables manifestations de la pensée musicale à travers les peuples et les

âges, certains enchaînements, certains liens logiques, certaines lois de développement qui nous ont semblé donner à cet immense tableau assez d'unité pour nous permettre d'en saisir au moins une esquisse, sans nous perdre dans ses détails.

Toutefois nous n'avons pas eu la prétention d'improviser, dans un travail comme celui-ci, une sorte de *séméiographie comparée* de la musique. C'est là une science nouvelle pour laquelle il faudrait des Max Müller et des Bopp. Et d'ailleurs, c'est à une étude purement historique que l'Académie nous a conviés. Il nous a suffi d'indiquer la possibilité de cette synthèse, heureux si ce travail, que l'Académie a bien voulu couronner, peut fournir quelques matériaux pour cette œuvre supérieure.

HISTOIRE

DE

LA NOTATION MUSICALE

DEPUIS SES ORIGINES,

PAR

MM. ERNEST DAVID ET MATHIS LUSSY.

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'INSTITUT.
(Prix Bordin de 1880.)

Le Progrès consiste à voir les choses telles qu'elles sont,
et non telles qu'on voudrait qu'elles fussent.



PARIS.

IMPRIMÉ PAR AUTORISATION DU GOUVERNEMENT

À L'IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXXII.

TABLE DES CHAPITRES.

LIVRE V.

LA MUSIQUE MESURÉE ET SES NOTATIONS JUSQU'AU XVIIIe SIÈCLE.

LIVRE VI.

LA TONALITÉ MODERNE ET SES EFFETS SUR LA NOTATION.

LIVRE VII.

REMARQUES PARTICULIÈRES SUR LA NOTATION MODERNE.

APPENDICE AU LIVRE III, CHAPITRE II.

HISTOIRE

DE

LA NOTATION MUSICALE

DEPUIS SES ORIGINES.

LIVRE PREMIER.

LA NOTATION CHEZ LES ANCIENS PEUPLES ORIENTAUX.

CHAPITRE PREMIER.

SÉMITES.

La représentation des sons musicaux par des signes ou par des lettres implique un développement des facultés mentales qui ne se rencontre que chez les nations déjà parvenues à un état de civilisation et de culture intellectuelle très avancé.

Il n'est pas admissible que, dans les temps préhistoriques, alors que l'humanité, cherchant sa voie, bégayait des vocables plutôt qu'elle n'exprimait des mots, les hommes aient conçu l'idée d'un arrangement systématique des sons, à plus forte raison d'une écriture phonétique. Ce n'est donc que peu à peu, et après une suite incalculable de siècles, qu'une notion, même vague, de la musique put naître dans un cerveau humain.

Les peuples qui se disputent à ce sujet l'antiquité la plus reculée sont: les Égyptiens, les Sémites, les Hindous, les Chinois et les Grecs; toutefois, les Grecs étant les derniers venus de la série, c'est d'abord chez les autres qu'il faut chercher la génération première d'une écriture musicale.

Rien ne prouve qu'un système de notation ait existé chez les peuples sémitiques, Égyptiens[1], Assyriens, Chaldéens, Phéniciens, Hébreux, et, malgré les affirmations de la plupart des historiens de la musique, Burney, Hawkins,

[1] Nous n'ignorons pas que les anciens Égyptiens étaient des *Chamites* ou des *Couschites*. Cependant, pour ne pas leur consacrer un chapitre spécial, nous les faisons figurer parmi les Sémites, avec lesquels ils furent dans d'étroites relations.

Martini, La Fage et notamment Fétis, il nous paraît difficile d'admettre que les Sémites aient eu une séméiographie musicale. C'est, du moins, ce que nous allons tenter de démontrer.

C'est l'alphabet qui a fourni aux premiers peuples les éléments graphiques servant à la représentation des sons. Nous le voyons chez les Hindous, les Chinois et les Grecs. Nous ne trouvons rien de semblable chez les Égyptiens, les Assyriens, les Babyloniens, qui pourtant ne leur étaient pas inférieurs en civilisation.

« A la question : si les Égyptiens eurent une notation musicale, on peut répondre par l'*affirmative*, dit Fétis[1], parce qu'il n'était pas plus permis d'innover dans la musique que dans la sculpture et la peinture, et, pour se conserver intacts, les types musicaux devaient être notés. »

Ce raisonnement nous paraît plus spécieux que solide. L'éminent musicographe, dont nous avons toujours admiré le vaste savoir, la forte intelligence et les conceptions souvent heureuses, nous semble n'avoir pas assez tenu compte des objections, même les plus fondées, de ses contradicteurs. Partant du point de vue que nous venons d'indiquer, Fétis s'efforce de tirer des caractères employés par l'Église grecque, pour noter ses chants liturgiques, les éléments de la notation musicale des Pharaonides. Il va plus loin : il constate que les Égyptiens n'avaient point de notes proprement dites, à savoir des signes de telle ou telle gamme, mais des caractères collectifs, des groupes de sons assez rapides, comme les *accents toniques* des Hébreux ou les *neumes* du moyen âge.

Nous discuterons tout à l'heure la prétendue antiquité de ces *accents toniques*, mais quant à l'existence d'une notation musicale chez les Égyptiens, nous nous permettrons, malgré l'autorité incontestée de Fétis, de la révoquer en doute tant qu'elle ne reposera que sur des inductions plus ou moins ingénieuses. C'est vainement que l'illustre critique a prodigué des trésors de dialectique pour soulever le voile impénétrable qui nous dérobe la théorie musicale de ces anciens peuples, dont aucun monument écrit ou figuré ne nous laisse deviner le système musical. On peut affirmer tout au moins que les textes hiéroglyphiques, hiératiques et démotiques qu'ont réussi à déchiffrer les égyptologues, ne nous ont fourni, jusqu'à présent, aucune indication à cet égard. Admirons l'ingéniosité déployée par Fétis pour édifier toute une théorie de notation sur des données vagues, sur des hypothèses impossibles à vérifier, mais gardons-nous de prendre les fictions du génie pour les réalités de l'histoire.

Si, à ce sujet, nous nous sommes permis de prendre Fétis pour le point

[1] *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 298. — Carl Engel (*The music of the most ancient nations*, Londres, 1864, 1 vol. in-8°, p. 178) partage aussi cette opinion, mais il ne l'appuie d'aucun document et se contente de faire des suppositions.

de mire de notre critique, c'est qu'il fait autorité comme ayant été à la fois le plus érudit des musiciens et le plus musicien des érudits; c'est que son histoire, bien qu'elle ne soit pas terminée, n'en est pas moins la mieux conçue de toutes, et qu'il a été l'un des instigateurs des études musicologiques.

Pas plus que des Égyptiens, il ne nous reste des Chaldéens, des Syriens et des Hébreux de vestiges qui nous permettent d'élucider le point en discussion. En vain alléguerait-on que, chez des nations aussi avancées en civilisation, l'art musical ne put être borné à une simple routine; qu'il n'est pas admissible que ces grands empires, où la culture des arts plastiques fut si développée, n'aient pas pratiqué l'écriture phonétique, n'aient pas su noter les sons, « *ce qui aurait pu leur être enseigné par le petit peuple juif*, » dit Fétis; en vain invoquerait-on la multiplicité de leurs instruments et l'élégance de leur structure; nous répondrons que si, dans la multitude des découvertes faites en Égypte, en Assyrie et en Judée, on a rencontré de nombreux spécimens d'écriture, d'hiéroglyphes, d'inscriptions de toute sorte, on n'a mis la main sur aucun fragment ayant un rapport, même indirect, avec une séméiographie musicale. Les fouilles ont ramené au jour des représentations de cérémonies où la musique joue un rôle; on aperçoit de longues files de chanteurs et d'instrumentistes, mais pas un n'a devant lui quoi que ce soit qui laisse supposer une lecture; nul débris ne nous apporte la preuve qu'une notation d'une nature quelconque ait été conçue dans ces contrées pourtant si florissantes autrefois. Rappelons aussi que dans la vieille Égypte, aussi bien qu'en Mésopotamie, la musique passait pour un métier inférieur auquel les castes nobles refusaient de s'adonner; la profession de musicien était regardée comme tellement commune, qu'on l'abandonna aux individus de la plus basse classe: aux mendiants, aux aveugles et aux esclaves. Est-il probable qu'un peuple imbu de tels préjugés sur un art se soit donné la peine d'en formuler des règles, de les écrire et d'imaginer des signes ou des caractères destinés à en conserver l'expression?

La tentative de Fétis, de reconstruire l'écriture musicale des anciens Égyptiens, étonne d'autant plus qu'il a écrit ces mots:

« Aucun livre ne nous est parvenu de l'antiquité concernant la théorie ou la pratique de la musique chez les Égyptiens; les inscriptions, les papyrus découverts jusqu'à ce jour se taisent sur ce sujet; aucune mélodie authentique ne nous a été transmise; la constitution tonale est inconnue, et l'on ne sait rien des formes de la poésie chantée. »

Et c'est après un semblable aveu qu'il voudrait nous faire ajouter foi à l'existence d'une notation musicale dans l'antique Égypte! Il y a plus encore: Villoteau[1], qui a passé plusieurs années dans ce pays pour en étudier les restes

[1] *Mémoire sur la musique de l'ancienne Égypte*, dans la *Description de l'Égypte* (Antiquité, t. IV).

artistiques, affirme que « nous ne comprendrions même pas un ancien traité de la musique des Égyptiens, si nous le possédions et pouvions le lire ».

Nous n'oublions pas qu'au commencement du IIIe siècle de notre ère, l'Égypte, et tout particulièrement Alexandrie, se distingua par un développement musical supérieur ; les Égyptiens témoignèrent alors d'un amour effréné pour le jeu des instruments, et l'orgue, l'instrument polyphone par excellence, est une invention alexandrine. Mais on ne peut prétendre que c'était de la musique égyptienne ; c'était bel et bien de la musique grecque, écrite en notation hellénique. Cela n'enlève rien à la valeur de notre assertion, qui demeure, au contraire, dans toute sa force[1].

Il est donc vraisemblable que les Égyptiens, non plus qu'aucun des peuples de l'Asie occidentale, n'eurent de notation quelconque, pas même les Hébreux.

On objectera peut-être que la musique fut en grand honneur chez les enfants d'Israël ; que, suivant l'Écriture, ils ont eu des écoles où on l'enseignait ; que leurs poésies étaient presque toujours chantées, et que, dans les cérémonies de leur culte, dans leurs fêtes publiques et privées, le chant et le jeu des instruments occupaient une place considérable. Tout cela est vrai ; mais, en l'absence de tout document, nous avons le droit de soutenir qu'ils n'ont écrit leurs mélodies ni avec les lettres de leur alphabet ni avec des caractères particuliers, et qu'ils se les transmettaient par la tradition orale. On invoque les *accents toniques* dont les Juifs se servent encore aujourd'hui dans leurs temples pour la lecture de la Bible, et l'on veut faire remonter l'invention de ces signes à la plus haute antiquité. Telle n'est pas notre opinion.

Que la mélopée de ces accents toniques (*neguinoth* en hébreu) descende, par tradition, de celle usitée dans le second temple pour la lecture de la loi, on peut l'admettre, malgré le peu de probabilité du fait ; mais que leur notation, que leurs caractères aient existé déjà à l'époque d'Esdras ou même des Macchabées, c'est ce que nous nions, et voici pourquoi :

Le *Talmud*[2], cette vaste encyclopédie de la législation hébraïque, raconte qu'un lévite fut vertement réprimandé pour avoir refusé d'apprendre à ses collègues un chant qu'il avait composé pour la récitation d'un cantique. Or il est de toute évidence que, si l'on avait su noter les sons, on n'aurait pas eu besoin de demander au lévite d'enseigner sa mélodie, que les autres auraient pu transcrire à mesure qu'il la chantait. Ce n'est pas tout : ce même *Talmud*, qui entre souvent dans de fastidieux détails à propos de minuties, de futilités, se tait absolument sur les accents toniques. C'est pourtant un sujet qui valait la peine qu'on en parlât, et qui méritait, par son importance, d'avoir place dans

[1] Cf. Chapell, *History of music*, t. I, p. 64 et 399. Cf. aussi Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, t. II, 2e part., p. 591.

[2] Traité *Ioma*, chap. III. Voyez *La Musique chez les Juifs*, par Ernest David. Paris, 1873.

ce volumineux recueil; certes il l'y aurait trouvée si l'art d'écrire les sons avait été connu des Hébreux. A cet égard, du reste, de longues controverses ont été engagées à différentes époques entre les rabbins de tous pays, dont la majorité (ainsi que cela nous a été affirmé par les plus doctes hébraïsants modernes) a fini par se ranger à l'opinion du célèbre grammairien juif cinq-centiste Élias Levita, lequel ne fait remonter l'écriture des accents toniques et des points diacritiques qu'au temps des Massorètes de l'école de Tibériade, en Palestine, au VIe siècle de notre ère, après la rédaction définitive du *Talmud*[1].

Ces accents toniques, qui diffèrent légèrement comme mélodie et comme dénomination chez les Juifs de nationalités différentes, ne proviennent pas de l'alphabet, et ont quelque analogie avec les *neumes*. Adrien de La Fage[2] les a crus «empruntés à l'Égypte à une époque plus ou moins ancienne»; nous ne partageons aucunement cette manière de voir.
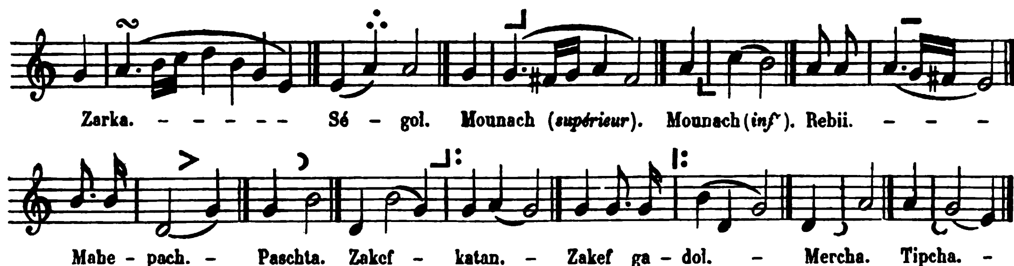
Les accents toniques ont une double fonction :

1° Par leur place dans les mots, ils indiquent la voyelle sur laquelle il faut appuyer;

2° Par leur place dans la phrase, ils marquent les liaisons et les repos, formant ainsi un système de ponctuation assez compliqué. Voici la nomenclature de ceux du rite allemand, dit *aschkenazi*[3]:

Zarka (∾), ségol (∴), mounach supérieur (⅃), mounach inférieur (L), rebii (–), mahepach (>), paschta (ↄ), zakef katan (⅃:), zakef gadol (I:), mercha (ↄ), tipcha (ↄ), athnachta (∧), sof pasouk (I), pazer (ᑭ), telischa ketanah (ᑫ), telischa guedolah (ᑭ), kadma (V), azla (ↄ), azla guerisch (⌒), guerschayim (ແ), dargha (ʑ), tébir (ↄ), yétib (<), pézik (Y), schalschéleth (ʓ), sof pasouk final (⊣), karné parah (ᗢ), mercha kefoulah (ↄↄ), yérach ben yoma (Y).

Ils sont au nombre de vingt-neuf. Le P. Kircher, Bartolocci, Forkel et même Fétis en ayant donné des interprétations erronées, nous les traduisons en notation moderne, suivant celle de S. Naumbourg (*loc. cit.*), qui a pour elle toutes les garanties d'authenticité.



[1] Cf. L. Wogue, *Histoire de la Bible et de l'Exégèse biblique*. Paris, 1881, 1 vol. in-8°, p. 125.

[2] *Histoire de la musique et de la danse*, t. I. Paris, 1844.

[3] S. Naumbourg, *Agoudath schirim* (chants religieux des Israélites). Paris, 1876.

Athnachta. - Sof pa - souk. Pa - zer. - - - Te - lischa ke - ta - nah. - - - -

Te - lischa guedolah. - - - Kad - ma. Az - la. Azla guerisch.

Dar - gha. - - - - - Pé - zik. - - Guerschayim. - - - -

Té - bir. - - - Yétib. Sof pa - zouk (*final*). -

Schalschéleth. - - - - - - - - - - -

Kar - né parah. - - - - - - - - -

Mer - cha ke - fou - lah. - - - - - - -

La forme du *yérach ben yoma* est celle de l'*athnachta*, mais retourné (Y). Son interprétation musicale n'est plus connue.

Il est probable que les accents toniques, dont les noms sont d'origine araméenne et syro-chaldéenne, furent, à l'origine, des signes de *ponctuation*, auxquels on donna ensuite un sens musical pour mieux les graver dans la mémoire. C'est une espèce de déclamation chantée où les liaisons, les suspensions, les pauses exigées par le sens du texte doivent être observées avec une scrupuleuse attention, mais ce n'est rien moins que la fidèle représentation de la musique des anciens Hébreux.

Les Arabes d'Orient et d'Occident, si nous en croyons Villoteau (*loc. cit.*), n'ont point de notation courante pour leur musique; mais on en trouve des traces dans plusieurs traités composés par leurs théoriciens[1].

De ce qui précède, il nous semble résulter que ni les Égyptiens ni les Sémites n'eurent de notation musicale, et il n'est pas probable que les découvertes de l'avenir nous donnent un démenti.

[1] Voir Kosegarten, *Liber cantilenarum magnus.*

CHAPITRE II.

HINDOUS ET PERSANS.

La première idée de noter les sons musicaux par les lettres de l'alphabet, soit en conservant leurs formes usuelles, soit en leur faisant subir certaines modifications, paraît avoir pris naissance dans l'Inde. Il n'est pas douteux que la notation des chants de ce pays ne remonte à une antiquité fabuleuse. On trouve dans le cinquième chapitre du livre de *Soma*, qui fait partie de la grande collection des *Védas*, et intitulé *Râgaviboda* (Doctrine des modes musicaux), plusieurs airs notés en lettres de l'alphabet sanscrit, et William Jones, auquel nous devons les principaux détails connus jusqu'à ce jour sur la musique de ce pays, berceau de notre civilisation, considère le livre de Soma comme un des plus anciens ouvrages des Brahmanes, sinon le plus ancien de tous.

Il ressort des plus vieux traités de musique des Hindous que leur système faisait partie intégrante de leur théogonie et de leur cosmogonie. Leurs premiers musiciens avaient divisé l'octave en vingt-deux parties égales, un peu plus fortes que des quarts de ton, et appelées *sroutis*. Leur gamme se composait de sept intervalles (les *saptaka* du sanscrit[1]), dans lesquels étaient inégalement répartis les vingt-deux intervalles plus petits, combinés dans trente-six modes, correspondant, suivant les théoriciens, aux passions et aux affections de l'âme, mais dans lesquels certaines notes sont supprimées.

Il ne faudrait pas juger de la musique de l'Inde ancienne par celle de l'Inde contemporaine, qui n'en peut donner la moindre idée, car elle est à peu près nulle et réduite presque uniquement aux seuls instruments de percussion. Depuis bien des siècles toute écriture phonétique a disparu de ce pays, et l'on ne trouverait pas aujourd'hui de musicien hindou capable de déchiffrer la notation antique, ni de jouer quoi que ce soit d'après ces signes. Parsons, qui a écrit un livre choral indien[2], dit que « les Hindous actuels n'ont aucun système de notation musicale ».

Quoique les données recueillies jusqu'ici sur la musique de l'Inde ancienne soient trop incomplètes, trop insuffisantes, pour que nous puissions traduire les rares monuments qui nous en restent, nous essayerons pourtant de donner une idée de ce que fut leur notation, en nous aidant des travaux de William Jones[3] et du capitaine Willard[4].

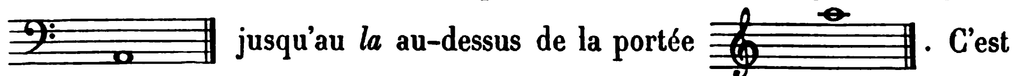
[1] Cf. Bohlen, *Das alte Indien*, t. II. — Dalberg, *Ueber die Musik der Inder*. Erfurt, 1802. Dalberg s'est contenté de traduire William Jones.

[2] *The Hindoostani choral Book, or Swar Sangrah*. Bénarès, 1861.

[3] *On the musical modes of the Hindus*, dans les *Asiatic Researches*. Londres, 1799.
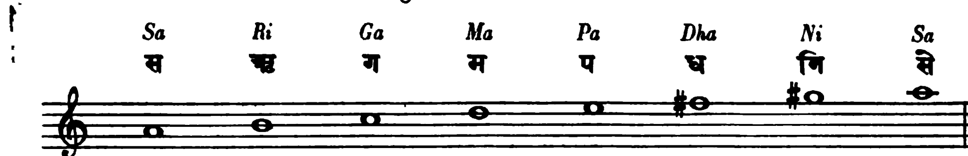
[4] *A treatise on the music of Hindoostan*. Calcutta, 1834.

L'échelle générale des sons en usage dans l'ancienne musique de l'Hindoustan renfermait trois octaves, lesquelles étaient divisées depuis le *la* grave



jusqu'au *la* au-dessus de la portée . C'est dans cette échelle que les théoriciens ont puisé les éléments de leur tonalité, et les ont combinés de manière à en obtenir le plus de variété possible.

Les Hindous connaissaient la division de l'échelle des sons par octaves. Les sept degrés de la gamme, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* qui sont des caractères sanscrits, étaient aussi leurs signes de notation. Les voici :



Une seule note de cette gamme était immuable et conservée dans tous les modes : c'est le *sa*, qui répond à notre *la*, son par excellence, nécessaire et en quelque sorte pivot de la tonalité. Comme on le voit, le *sa* supérieur se distingue de l'inférieur par ce signe (⌢), qui, dans l'écriture sanscrite, signifie « dessus »[1]. On ignore si cette notation servait pour tous les genres de voix, ou si l'on désignait les octaves par des signes de cette même écriture. Cependant, l'échelle de la *vina* (lyre indienne), donnée par W. Jones, ferait supposer que les mêmes notes se répétaient à toutes les octaves, quel que fût leur degré d'élévation. Il est à propos de faire remarquer que les chants orientaux dépassent rarement l'octave et ne franchissent jamais l'intervalle de dixième. Les instruments même ne se meuvent que dans cette étendue restreinte.

Les sons étaient de deux sortes : stables et mobiles. Ils avaient trente-six modes, dont six principaux et trente secondaires, qui se différenciaient par la position des sons stables ou fixes, laquelle variait de l'un à l'autre. Nous donnons ci-dessous un tableau de quelques-uns de ces modes ; les notes en caractères romains désignent les sons mobiles, les autres les sons stables. Quelques lacunes, représentées par ce signe (×), se trouvent dans la série, mais on n'y voit jamais d'additions.

Mode	MEGHA......	*dha*	ni	×	*sa*	×	*ri*	*ga*	×	*ma*	×	*pa*	*dha*
	VARATI......	*sa*	ri	ga	×	ma	×	*pa*	*dha*	×	*ni*	×	*sa*
	BHAIRAVI....	*sa*	*ri*	×	×	*ma*	×	*pa*	dha	×	×	×	*sa*
	SRIRAGA.....	*ni*	*sa*	×	ri	ga	×	*ma*	×	*pa*	dha	×	ni
	MÂLAVÂSRI...	*ga*	*ma*	×	*pa*	×	×	ni	×	*sa*	×	×	*ga*
	VASANTI.....	*ma*	*pa*	*dha*	×	ni	×	*sa*	×	*ri*	ga	×	*ma*
	MALAVA.....	*ni*	*sa*	×	*ri*	ga	×	*ma*	×	*pa*	*dha*	×	ni
	TODI.......	*ga*	*ma*	×	*pa*	*dha*	×	ni	×	*sa*	×	*ri*	*ga*
	CARNATI.....	*ni*	*sa*	×	*ri*	×	×	*ma*	×	*pa*	×	×	ni
	RAMACRI.....	*sa*	*ri*	ga	×	*ma*	×	*pa*	*dha*	×	ni	×	sa

[1] C'est du moins l'opinion de Fétis (*Histoire générale de la musique*, t. II, p. 245); mais elle ne paraît pas fondée.

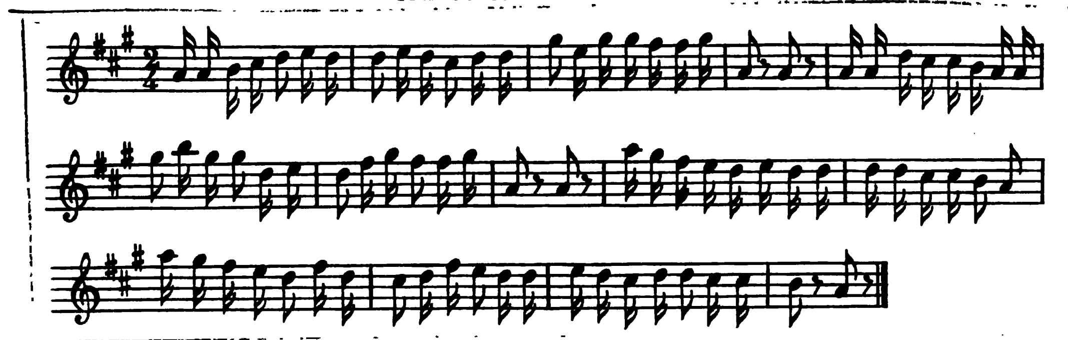
En consultant la gamme qui précède, on se rendra facilement compte de ces modes, qui suffisent pour donner une idée de la série complète. Le quatrième, appelé *sriraga*, est un des principaux. La fixité accordée aux notes *ma* (ré) *sa* (la), et *pa* (mi), génératrices des trois accords mineurs, donne à ce mode une assez remarquable analogie avec notre mode mineur, au point de vue harmonique.

Les signes de durée des notes, suivant Fétis, offrent les mêmes proportions dans la notation indienne que dans la nôtre. L'unité binaire ou quaternaire est représentée par ce signe , appelé *tcharouna;* sa valeur relative de temps correspond à notre ronde. Le signe représentant la moitié de la durée du *tcharouna* est le *tchokéla-tal*, avec cette forme , ayant la valeur de la blanche. Le quart de l'unité de temps est l'*ektali*, ainsi formé ; il correspond à notre noire.

L'ancienne notation musicale de l'Inde possède les divisions ternaires de mesure, comme la musique européenne. Le *tcharouna*, qui représente l'unité de temps, augmenté de moitié, équivalant à la ronde pointée, est représenté par . La moitié de cette unité, ayant la valeur de la blanche pointée, a pour signe . Le quart de l'unité, égal à la noire pointée, se marque par .

L'exemple suivant est le fac-similé de la notation archaïque d'un air hindou très antique, dans le mode *vasanti*, extrait par William Jones du *Rágavibodhá* de Sôma, avec la traduction en notation européenne :

TRADUCTION DE W. JONES :



Fétis[1] a critiqué cette traduction tant pour l'interprétation des notes que pour la tonalité, et en a donné une autre qui en diffère sensiblement. Nous avons cru devoir préférer la première.

Le système musical des Persans a été adopté et imité par les Turcs et par les Arabes de l'Yémen. Si nous en croyons M. Gevaert[2], la musique grecque, à la veille de périr dans son pays d'origine, au commencement de notre ère, ne cessa pas de conserver en Orient son prestige d'autrefois. Lorsque l'islamisme eut définitivement triomphé, des chanteurs persans, appelés à la cour des califes, y devinrent les professeurs des Arabes et leur apprirent les principes de la *notation grecque*. La plupart des rythmes classiques de la lyre persane ont été empruntés aux littérateurs de la période alexandrine.

L'écriture musicale des Arabes, tirée de celle des Persans, serait aussi une imitation de celle des Grecs; ses tons, que l'on a crus divisés en tiers, ne seraient autre chose qu'une transcription des triades de la notation grecque[3]. Cette idée est ingénieuse mais impossible à prouver.

Les Persans ont donné à leurs notes les noms de leurs nombres:

Iek.	Dou.	Sè.	Tchèhar.	Penj.	Schesch.	Heft.	Iek.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Pour leur notation, si l'on peut l'appeler ainsi, ils ont fait suivre ces noms de la syllabe *ghia*, qui signifie «note», et leur échelle musicale, comme celle de presque tous les peuples orientaux, commence par un *la*. Ainsi :

Iekghia.	Doughia.	Sèghia.	Tchèharghia.	Penjghia.	Scheschghia.	Heftghia.
La.	*Si.*	*Ut.*	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*

qui se placent dans une espèce de large portée de *neuf* lignes, dont huit interlignes sont assignés aux notes de la gamme, pendant que l'interligne supérieur

[1] *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 256.

[2] Cf. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. II, 2e part., p. 589.

[3] Cf. Westphal, *Metrik der Griechen*, t. II, p. 64. Leipzig, 1867.

et dernier, puisqu'on commence à les compter par le bas, ne contient que ce titre : *el-boud bill koull,* c'est-à-dire « intervalles dans tous les tons ». Chaque ligne est colorée différemment, et les mots placés dans les interlignes, pour figurer les notes, sont de même couleur.

	EL-BOUD BILL KOULL.	
7. *Sol.*	Heft.	*Bleu clair.*
6. *Fa.*	Schesch.	*Noir.*
5. *Mi.*	Penj.	*Jaune.*
4. *Ré.*	Tchèhar.	*Violet.*
3. *Ut.*	Sè.	*Bleu foncé.*
2. *Si.*	Dou.	*Rouge.*
1. *La.*	Iek.	*Vert.*

Les modes représentés à l'aide des mots placés sur cette échelle, en commençant par la gauche, indiquent de quelle manière on doit quitter une note pour passer à la suivante. Le mode entier est entouré d'un cercle, ce qui explique pourquoi on appelle cette musique la *science des cercles*[1]. Les termes dont on se sert pour écrire les différents modes sont les suivants :

Makhadz	Première note.
Tertib	Degré ou note.
Bit-Tertib	Par degré.
Sooud.........................	Montée.
Houbouth......................	Descente.
Bil esrâ	Avec vitesse.
Seriân.........................	Rapidement.
Thasr.........................	Saut.
Ask...........................	Marche accélérée.
Rikz	Dernière note.

Quoique le rythme de la musique des Persans et des Arabes n'ait rien de commun avec la forme rythmique usitée chez nous, cette musique n'est pourtant pas dépourvue de *mesure.* Elle se réduit à vingt-huit combinaisons de durées binaires de cinq sortes, appelées *circulations.* On n'écrit pas la mesure, autrement dit, la durée des notes; on indique, en tête du morceau, le genre de circulation, que tous les musiciens doivent connaître, et les notes se mesurent d'après ces modèles invariables.

[1] Kiesewetter, *Ueber die Musik der Araber und Perser.* Vienne, 1842. — Cf. aussi Perraud, *Essais sur la musique.* Lyon, 1873.

CHAPITRE III.

CHINOIS.

Pour les anciens habitants du Céleste Empire, la musique était comme le principe de toutes les sciences. Si l'on peut s'étonner d'une chose, en voyant la place d'honneur qu'ils accordaient à cet art, c'est que, arrivé presque d'emblée à un état de perfection bien supérieur à celui de leurs contemporains étrangers, il n'ait pas, depuis plus de quatre mille ans, fait un pas en avant; c'est qu'il soit demeuré aussi immobile, aussi primitif que les magots de ce pays.

Bien que les traditions chinoises attribuent l'invention de la musique à leur premier empereur, Fou-hi, qui vivait plusieurs milliers d'années avant le Christ, leurs notions certaines les plus anciennes ne remontent pas plus haut que Ling-lun, lequel florissait sous l'empereur Hoang-ti, 2,700 ans environ avant J.-C. Ling-lun passe pour avoir inventé l'octave, qu'il divisa en douze parties égales, appelées *lu*. A l'aide de ces douze *lu*, il établit des rapports entre les sons de la musique des planètes[1], les sept jours de la semaine, les douze signes du zodiaque et les vingt-quatre heures de la journée. Imbus de l'idée que la nature entière contribue à la musique, les philosophes chinois divisèrent les corps sonores en huit classes, ayant pour type un instrument particulier possédant les propriétés qu'ils supposaient inhérentes à ces classes.

Malgré l'obscurité qui règne sur cette partie de l'histoire, nous croyons que l'on peut admettre, sans trop de témérité, que Pythagore a emprunté aux Chinois son quaternaire sacré (la sainte *tétractys*), sa proportion triple ou série de quintes (1, 3, 9, 27, 81, etc.), et enfin son système musical basé sur l'octave; à moins que Pythagore et les Chinois n'aient puisé cette idée à une source commune et plus ancienne qui pourrait bien être l'Inde.

Les Chinois ont eu, et ont encore, deux systèmes musicaux. Dans le premier, ils désignent les intervalles de l'octave par les noms des douze *lu*, comme dans notre système des douze demi-tons égaux ou tempérés. On divise ces *lu* en six *parfaits*, ou impairs, et en six *imparfaits*, ou pairs.

[1] Consulter à ce sujet le P. Mersenne, *Les Préludes de l'harmonie universelle*, ou *Questions curieuses, utiles aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes*. Paris, 1634, in-8°. — Cerone, *El melopeo y maestro o musico perfetto, tractado de musica theorica y pratica*. Naples, 1613, in-folio. — Le P. Nassare, *Escuela musica segun la pratica moderna*. Saragosse, 1723-1724, 2 vol. in-folio. — Eximeno, *Dell' origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Rome, 1774, gr. in-4°.

Voici leurs noms, en commençant par le grave :

YANG-LU (PRINCIPE IMPAIR).		YN-LU (PRINCIPE PAIR).	
1. *Hoang-tchoung*	Fa.	2. *Ta-lu*	Fa #.
3. *Tay-tsou*	Sol.	4. *Kia-tchoung*	Sol #.
5. *Kou-si*	La.	6. *Tchoung-lu*	La #.
7. *Joui-pin*	Si.	8. *Lin-tchoung*	Ut.
9. *Y-tsée*	Ut #.	10. *Nan-lu*	Ré.
11. *Ou-y*	Ré #.	12. *Yng-tchoung*	Mi.

Le plus grave des *lu*, comme on vient de le voir, est le *hoang-tchoung* « cloche jaune ». C'est le générateur des autres sons, et il répond à la onzième lune, qui commence au solstice d'hiver. Le second degré, *ta-lu* « grand coopérateur », répond à la douzième lune, et agit avec le précédent sur la germination et sur le développement des productions de la nature. Chaque degré de cette échelle marque ainsi un moment de ce développement, et le douzième, *yng-tchoung* « cloche d'attente », répond à la dixième lune.

Cependant (inconséquence la plus choquante qui se puisse imaginer), il n'existe, dans la musique chinoise, rien qui ressemble, même de loin, à l'emploi des intervalles chromatiques; on n'y rencontre jamais ni le demi-ton accidentel, ni les demi-tons naturels de la gamme diatonique. Dans aucun air, dans aucune phrase mélodique chinoise n'apparaissent les deux demi-tons de la gamme européenne : *mi-fa, si-ut*. Les théoriciens chinois ont dit[1] que le *si* (pien-tché) et le *mi* (pien-koung) « sont aussi inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus à chaque main ». Ces deux sons n'existant pas dans leur gamme, elle n'est composée que de *cinq* notes, dans cet ordre : *fa, sol, la, ut, ré,* correspondant aux cinq touches noires de notre piano.

Dans le second système, ils réunissent deux *lu* pour en former un ton; seulement on n'a jamais su de quelle manière ces tons se succèdent, car ils ne forment pas une série d'intervalles consécutifs. Les théoriciens ont fini par s'arrêter au système de cinq tons et de deux demi-tons, mais en éliminant ces deux derniers de la gamme. Voici les noms de ces tons et demi-tons, accompagnés de ceux de notre échelle qui leur correspondent :

Koung.	Chang.	Kio.	Pien-tché.	Tché.	Yu.	Pien-Koung.
Fa.	*Sol.*	*La.*	*Si.*	*Ut.*	*Ré.*	*Mi.*

Les demi-tons, *qui existent seulement en théorie, mais que l'on proscrit dans la pratique,* tirent leurs noms de ceux des tons supérieurs voisins, auxquels on ajoute le mot *pien,* signifiant « qui devient, qui se résout sur ». Ainsi, *pien-tché* veut dire « qui se résout sur le *tché* », et *pien-koung*, « qui se résout sur le *koung* ».

Le système modal des Chinois a donc pour type le mode de *fa,* lequel serait

[1] Le P. Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs et les usages des Chinois, par les missionnaires de Pékin,* t. VI. Paris, 1776.

défectueux chez nous en raison du triton, mais qui, pour eux, n'a pas le même inconvénient, puisque, par la suppression des demi-tons, ils évitent les trois secondes majeures consécutives. Cela ne veut pas dire pourtant que leur gamme soit satisfaisante pour des oreilles européennes [1].

Pour compléter la singularité de ce système musical, dont nous n'avons pas besoin de faire ressortir la bizarrerie, les didacticiens chinois ont donné aux sons de leur échelle pentatonale d'autres noms qu'à ceux de l'échelle chromatique, et les ont appliqués aux deux octaves de la flûte nommée *ty*, et à la voix de soprano, toujours en commençant par le grave. Voici ces noms, avec leur signification européenne :

Ho.	Sée.	Chang.	Tché.	Koung.	Lieou.	Ou.	Chang.	Tché.
Ré.	*Mi.*	*Sol.*	*La.*	*Si.*	*Ré.*	*Mi.*	*Sol.*	*La.*

Leur écriture comprend sept caractères, et se trace de haut en bas et de gauche à droite. Ces sept caractères représentent l'échelle modale de *fa*, et, pour indiquer les octaves, ils les font précéder du signe *jin* 人. Les deux premières notes graves, *ho* (ré) et *sée* (mi), ont seules des caractères particuliers, sans doute parce qu'elles sont rarement employées. Le tableau suivant représente ces signes chinois, avec leur traduction dans notre notation. Il donne la preuve que, théoriquement, les deux demi-tons étaient maintenus.

今	皿	乙	上	乃	|
Ho.	Sée.	Y.	Chang.	Tché.	Koung.
Ré.	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	*Si.*
凡	六	五	亿	仩	仍
Fau.	Lieou.	Ou.	Y-jin.	Chang-jin.	Tché-jin.
Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*

Les signes d'intonation sont accompagnés des modificatifs suivants, qui se placent au-dessus du signe correspondant :

丿 Doubler la durée de la note.
Répéter la note.
Jouer trois fois la note.
Jouer quatre fois la note.
Tenir la note en trémolo.
— Repos ou fin.

Une autre série de signes, à l'usage des tambours et des castagnettes, se place au côté droit des notes correspondantes.

\ Frapper un côté du tambour.
O Frapper au milieu du tambour.
Tambour et castagnettes ensemble.

[1] Ambros, *Geschichte der Musik*, t. I. Leipzig, 1871-1875.

Chez les Chinois, la durée des sons est peu variée, parce que leur musique est toujours dans la mesure et dans le rythme binaires, qui sont simples et ne se combinent pas avec d'autres. La durée de chaque note est indiquée par la place qu'elle occupe et par l'espace qui la sépare de la note suivante. Cette durée est proportionnelle aux espaces. Le signe du son représente habituellement un temps, s'il n'est accompagné d'un signe accessoire. Placé sous la note, il en double la valeur. La diversité des modes que l'on s'est plu à découvrir dans la musique de ce peuple[1] n'existe pas; aussi est-elle d'une monotonie désespérante. Les Chinois n'ont qu'un seul mode, qui est majeur.
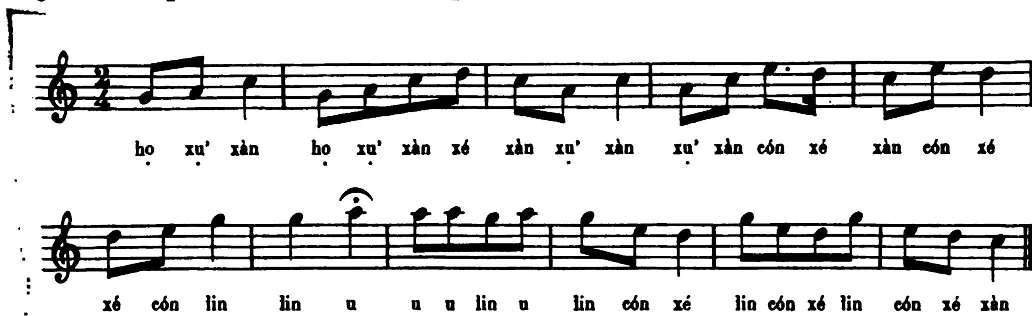
Nous avons dit que les Chinois traçaient leur écriture, et par conséquent aussi leur notation musicale, de haut en bas et de gauche à droite. En voici un exemple, reproduisant un air chinois, avec la traduction en notation européenne[2] :

Ce que nous venons d'énoncer sur la notation chinoise et sur la musique de ce peuple s'applique également aux Cochinchinois, aux Japonais, aux Coréens et aux habitants du Tonquin, qui sont de même origine, ont les mêmes pen-

[1] Adrien de La Fage, *Histoire de la musique et de la danse.* — Le P. Amiot, *loc. cit.*
[2] Fétis, *ouvr. cité,* t. 1, p. 60.

chants et les mêmes mœurs. Cependant, il y a lieu d'espérer que les Japonais, avec leur amour excessif pour la musique, qu'ils cultivent presque avec passion, joint à leur intelligence et à l'esprit progressif dont ils sont animés, finiront par modeler leur système musical sur celui des Européens, qu'ils imitent déjà en bien des choses, et qu'ils dépassent même à certains égards.

Nous croyons qu'on ne lira pas sans intérêt l'air cochinchinois suivant, pour guitare à quatre cordes, avec la prononciation figurée des notes en annamite[1].



On voit que la gamme annamite, comme la gamme chinoise, est incomplète ; cependant, on connaît de ce peuple un air pour les enterrements, exécuté par deux ou trois flûtes, où les demi-tons diatoniques sont employés.

De ce que nous avons dit, il ressort qu'en pratique, sinon en théorie, les *Célestials* se servent d'une gamme composée de cinq notes, offrant trois secondes majeures et deux tierces mineures, que l'on peut représenter ainsi :

Ut. Ré. Mi. Sol. La. Ut.
2e maj. 2e maj. 3e min. 2e maj. 3e min.

Ce que les Chinois cherchent dans la musique n'est pas la sensation produite directement par les sons, mais les symboles que ces sons rappellent à leur esprit. Cette étrangeté explique, jusqu'à un certain point, pourquoi l'art musical est demeuré stationnaire chez eux, et pourquoi ils en ont borné l'emploi à quelques formules consacrées. L'examen des livres chinois traitant de la musique prouve qu'elle n'a pas varié depuis une longue suite de siècles. Arrivé, presque à son début, à un état de perfection très marqué, cet art n'a plus fait un pas, et ne peut progresser qu'en se transformant d'une manière radicale. Mais comment espérer le moindre progrès d'un peuple pour lequel l'immobilisme est ce qu'il y a de plus parfait ?

[1] Cf. Michel Đúc' Chaigneau, *Souvenirs de Hué*, p. 210. Paris, 1867, 1 vol. in-8°.

LIVRE II.

NOTATIONS DE L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET LATINE.

CHAPITRE PREMIER.

HELLÈNES.

Il est permis de supposer, avons-nous dit, que Pythagore a rapporté d'Orient le système musical qu'adoptèrent ses concitoyens de l'Hellade. Nous ajouterons que le système chinois a la même étendue que le système immuable grec. Cette coïncidence, si elle n'est pas d'un poids capital dans la balance des arguments, est du moins curieuse, en ce qu'elle permet de contredire les historiens qui ont prétendu, sans preuves à l'appui, que les Grecs tinrent des Égyptiens leurs théories musicales[1].

De ce que Pythagore a résidé chez les prêtres d'Osiris et d'Isis, on en a conclu qu'il prit d'eux le principe de l'octave et les divisions des intervalles; mais les Indiens, comme les Chinois, connaissaient ce principe, et notre philosophe peut fort bien aussi avoir séjourné dans l'Inde, voire en Chine, car les données que l'on possède sur lui sont si vagues, que cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable; elle est moins étrange que celle qui le fait passer en Chaldée pour y apprendre la science des Mages; elle n'est pas plus hasardée que celle qui l'envoie à Babylone, où il aurait eu plusieurs entretiens avec les prophètes Ézéchiel et Daniel[2]. Nous ne verrions pas alors pourquoi il n'aurait pas enseigné aux Grecs la notation des peuples orientaux, et cela avec d'autant plus de raison que les Égyptiens, selon nous, n'eurent point d'écriture musicale.

Quant au système des Grecs, il n'est assurément pas originaire de leur pays; ce n'est pas un produit de leur sol. Les premiers habitants du Péloponèse, les Pélasges incultes, grossiers, à demi sauvages, n'étaient pas en état de leur transmettre des règles musicales, encore moins une notation, puisque l'idée de représenter les sons par des signes ne se produit que chez les nations policées. Ce sont des étrangers venus de l'Inde, de la Perse et de l'Asie Mineure, ce sont les Phrygiens Hyagnis, son fils Marsyas, et Olympe, les Thraces Linos, Thamyris et Orphée, qui importèrent la musique en Grèce. Nous croyons donc, sauf meilleur avis, que le système tonal hellénique est originaire

[1] W. Chappell, *The history of music, art and science*, t. I, p. XVIII. Londres, 1875.

[2] A. Leclerc, *Revue de musique ancienne et moderne*, juillet 1856, p. 420.

de l'Inde, et peut-être de la Chine; les instruments grecs étaient d'origine asiatique, et nous admettons, avec Fétis, qu'en musique rien ne leur appartient que l'on ne retrouve en Orient, et dans des conditions de supériorité qui les laissent bien loin en arrière.

Sans partager l'avis de Perne[1], qui fait remonter à quinze siècles avant l'ère actuelle l'établissement d'une écriture phonétique chez les Grecs, lesquels n'existaient pas encore à l'état de nation, nous estimons qu'en descendant jusqu'au VIIIe siècle avant J.-C., nous sommes plus près de la vérité. Mais avant d'aborder l'histoire de la notation grecque, il est essentiel que nous consacrions quelques lignes au système musical de ce peuple, en exposant brièvement les bases sur lesquelles reposait ce système, et sans la connaissance desquelles il serait malaisé de comprendre ce que nous aurons à dire sur sa séméiographie musicale et sur celle du moyen âge.

SYSTÈME GÉNÉRAL DES GRECS.

Il est des auteurs[2] qui soutiennent que Terpandre de Lesbos (725 avant J.-C.), auquel Pindare attribue l'invention des *scolies*, ou chansons bachiques, fut le fondateur du premier système musical grec, et cela parce qu'il aurait noté les intonations lyriques de tous les poèmes d'Homère. Il serait, par conséquent, l'inventeur de la première notation hellénique (que nous ferons connaître en son lieu); mais, bien que ce soit à lui, dit-on, que l'on doive l'établissement de la musique à Sparte, il nous est bien difficile de le croire l'auteur de cette notation, parce qu'à son époque on n'en découvre aucune trace, et que tout se bornait à la pratique de l'art et à l'enseignement oral[3].

Aristide Quintilien[4] a fait de Pythagore le créateur du système de notation grecque, mais rien n'est moins certain. A la vérité, la musique avait une part considérable dans la doctrine de ce philosophe, et rien n'empêche de fixer à l'époque où il vécut (VIe siècle avant J.-C.) la substitution d'une nouvelle notation à l'ancienne; toutefois on n'admettra pas volontiers que les théories générales de la musique des Grecs proviennent de lui, car il ne reste pas un seul vestige de ses écrits, et les ouvrages attribués à ses disciples immédiats: Théano, Ocellos, Timée et Philolaos, ne sont rien moins qu'authentiques.

[1] *Recherches sur la musique ancienne*, dans la *Revue musicale*, t. V.

[2] Entre autres Plutarque, *De Musica*, c. III et IX. — Cf. aussi *Histoire de la littérature grecque*, d'Otfried Muller, traduction française de Hillebrand, t. II, p. 49. Paris, 1866. — Cf. encore Plutarque Ed. R. Volkmann, p. 64 (annotations du passage).

[3] Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II. Halle, 1836.

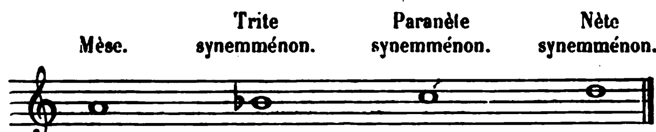
[4] *De Musica*, lib. I, *apud* Meibomius, *Antiquæ musicæ autores septem*, p. 28. Amsterdam, 1652. — Voir aussi Chappell, *History of music*, t. I, p. 102.

Voici l'explication de ces noms, dont l'emploi n'avait lieu qu'en théorie, car, pour solfier, les Grecs se servaient, comme nous, de monosyllabes.

Nète signifie............	la dernière corde à l'aigu;
Paranète................	la voisine inférieure de la dernière;
Trite..................	la troisième à partir de la plus aiguë;
Paramèse...............	la voisine de la *mèse;*
Mèse..................	la corde du milieu;
Lichanos...............	la corde touchée par l'index;
Parhypate..............	la voisine supérieure de l'*hypate;*
Hypate................	la plus grave[1];
Proslambanomène.........	l'ajoutée.

« La *proslambanomène*, dit Aristide Quintilien[2], a été ainsi nommée parce qu'elle ne fait partie d'aucun tétracorde et qu'elle est ajoutée en dehors de tout tétracorde, pour que la *mèse* eût, au grave comme à l'aigu, une consonance d'octave. »

Mais, malgré son nom, le système parfait, avec ses quinze sons, ne satisfaisant pas complètement les musiciens, on imagina un nouveau système, comportant dix-huit sons, que l'on appela *système immuable*. On l'obtint par l'adjonction d'un nouveau tétracorde inséré entre les tétracordes *méson* et *diézeugménon*. Il reçut le nom de tétracorde *synemménon*, ou des « conjointes », et fut ainsi conçu :



En fait, il n'y eut qu'un seul son étranger ajouté au système disjoint, le *si* ♭ (trite synemménon), qui vint prendre la place de la *paramèse* (*si* ♮), exclue du système conjoint.

Le *système immuable*, ainsi appelé parce qu'il était composé de cinq tétracordes que l'on ne pouvait jamais changer (l'hypaton, le méson, le synemménon, le diézeugménon et l'hyperboléon), et qui se différenciaient seulement par la conjonction et la disjonction; ce système fut donc institué en conjoint et en disjoint, mais son échelle offre la bizarrerie de la double coïncidence du *si* ♭ avec le *si* ♮, dans l'octave aiguë pour le disjoint, du moins dans le genre diatonique.

Les deux tableaux suivants en sont les types, et ils font voir que c'était toujours sur la *mèse* qu'avait lieu la disjonction ou la conjonction des tétracordes. La *mèse*, selon nous, devait être la corde principale du système, la *tonique*.

[1] Les anciens ont placé longtemps l'aigu en bas et le grave en haut; ils chantaient alors l'échelle en descendant. Ὑπάτη, c'est la plus haute en commençant par le grave; νήτη, pour νεάτη, c'est la plus basse en commençant de la même manière.

[2] *De Musica, apud* Meibom., p. 10.

SYSTÈME IMMUABLE DISJOINT.

Tétracorde	Cordes	Cordes	Tétracorde
		Nète hyperboléon[1].	Tétracorde hyperboléon.
		Paranète hyperboléon.	
		Trite hyperboléon.	
		Nète diézeugménon.	Tétracorde diézeugménon.
Tétracorde synemménon.	Nète synemménon.	Paranète diézeugménon.	
	Paranète synemménon.	Trite diézeugménon.	
	Trite synemménon.	Paramèse.	
	Mèse.	Mèse.	Tétracorde méson.
		Lichanos méson.	
		Parhypate méson.	
		Hypate méson.	Tétracorde hypaton.
		Lichanos hypaton.	
		Parhypate hypaton.	
		Hypate hypaton.	
		Proslambanomène.	

[1] Les notes blanches représentent les sons stables des tétracordes ; les noires représentent les sons muables, dont les cordes pouvaient être haussées ou baissées, selon les exigences de la tonalité.

SYSTÈME IMMUABLE CONJOINT.

Nète hyperboléon.

Paranète hyperboléon.

Trite hyperboléon.

Nète diézeugménon.

Tétracorde hyperboléon.

Nète synemménon.

Paranète diézeugménon.

Paranète synemménon.

Trite diézeugménon.

Trite synemménon.

Paramèse.

Tétracorde diézeugménon.

Tétracorde synemménon.

Mèse.

Lichanos méson.

Parhypate méson.

Hypate méson.

Tétracorde méson.

Lichanos hypaton.

Parhypate hypaton.

Hypate hypaton.

Tétracorde hypaton.

Proslambanomène.

On se tromperait, cependant, si l'on croyait que les deux octaves du système immuable constituaient à elles seules l'étendue générale des sons admis par les Grecs; cette étendue pouvait être portée plus loin, fût-ce même jusqu'à six octaves, en considérant comme synonymes les dénominations de *proslambanomène* et de *nète hyperboléon*, qui constituaient les deux termes opposés du système. Ainsi, pour étendre l'échelle à l'aigu, après la *paranète hyperboléon*, au lieu de dire «*nète hyperboléon*» on disait «*proslambanomène*», et l'on recommençait la série de l'échelle pour la double octave aiguë. Naturellement on faisait l'inverse pour étendre l'échelle vers le grave. Arrivé à la *proslambanomène*, on substituait à ce nom celui de *nète hyperboléon*, et l'on continuait la série pour la double octave inférieure [1].

C'est évidemment cette substitution d'un nom à l'autre qui inspira aux musiciens du moyen âge l'idée des *muances*, de même que le système des tétracordes inspira celui des *hexacordes*. En effet, le premier fut conçu pour pouvoir s'adapter à la lyre à sept cordes, qui ne donnait pas l'octave complète, et la doctrine des hexacordes naquit de ce qu'on ne voulut pas donner de nom au septième degré de la gamme. Nous reviendrons plus en détail sur ce sujet.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur le système musical grec, mais nous craindrions de trop nous écarter de la notation à laquelle nous avons hâte d'arriver. Néanmoins, nous tenons à ajouter encore quelques mots sur les *modes* et sur les *genres*.

MODES ET GENRES.

«Le mode, dit Vincent [2], est le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons employés dans la mélodie, indépendamment du degré absolu d'acuité et de gravité de tous les sons.» Dans la musique moderne, nous n'avons que deux *modes*, auxquels on donne aussi, et assez improprement, le nom de *tons:* le majeur et le mineur. Les Hellènes en possédèrent d'abord sept, savoir:

1° Le Myxolydien............. mode de *si;*
2° Le Lydien........................ *ut;*
3° Le Phrygien..................... *ré;*
4° Le Dorien........................ *mi;*
5° L'Hypolydien.................... *fa;*
6° L'Hypophrygien.................. *sol;*
7° L'Hypodorien..................... *la;*

lesquels ont été conservés, sauf quelques modifications, dans le chant litur-

[1] Cf. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 124-125.

[2] Réponse à Fétis, p. 10. — Voir aussi, du même auteur, *Notice sur trois manuscrits grecs, relatifs à la musique*, dans les *Notices et extr. des manuscrits de la Biblioth. du roi*, etc., t. XVI, 2e partie, note A.

gique de l'église romaine. Mais à l'époque d'Aristoxène (340 ans avant J.-C.), on en connaissait treize, et plus tard, ainsi que nous l'apprend Alypius (IIe siècle), il y en eut quinze, ainsi dénommés :

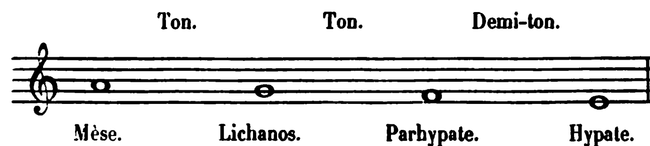
1° Lydien,
2° Éolien,
3° Phrygien,
4° Iastien,
5° Dorien,
6° Hypolydien,
7° Hypoéolien,
8° Hypophrygien,
9° Hypoiastien,
10° Hypodorien,
11° Hyperlydien,
12° Hyperéolien,
13° Hyperphrygien,
14° Hyperiastien,
15° Hyperdorien.

Les plus usités furent le *lydien* et l'*hypolydien*, que l'on peut assimiler à nos tons d'*ut* et de *fa*.

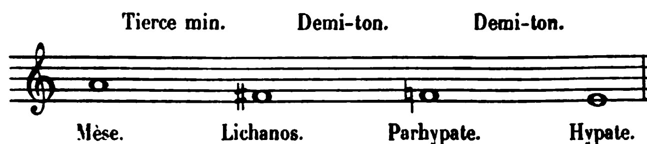
Le Genre, d'après les définitions des anciens auteurs, est le rapport dans lequel se trouvent mutuellement les sons dont se compose la consonance de quarte, nommée *diatessaron* par les Grecs. C'est une manière de diviser le tétracorde. Les deux sons extrêmes d'un tétracorde étaient invariablement séparés par un intervalle de quarte juste ; aussi ces sons étaient-ils qualifiés de *stables* ou *fixes*. L'intonation des sons intermédiaires variait selon le genre ; ils furent appelés *mobiles* ou *variables*.

Il y eut trois genres : le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Ce dernier fut, dit-on, inventé par Olympe[1].

Le *diatonique* était ainsi dénommé parce que les cordes mobiles y atteignaient leur maximum de tension. Sur un instrument (lyre, cithare, etc.) accordé diatoniquement, on obtenait facilement les genres chromatique et enharmonique, en abaissant graduellement l'intonation des cordes mobiles pour les rapprocher du son stable inférieur. Voici un exemple du genre diatonique dans un tétracorde *méson*, allant de l'aigu au grave :
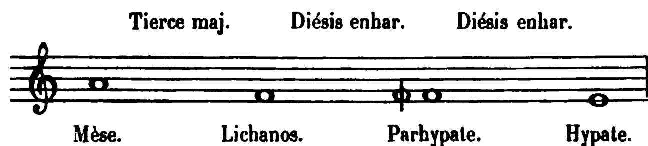


Pour obtenir le genre *chromatique* sur ce tétracorde, il suffisait de baisser la *lichanos* d'un demi-ton, ainsi :



[1] Otfried Muller, *Histoire de la littérature grecque, loc. cit.*

Si l'on voulait convertir ce tétracorde diatonique en tétracorde du genre *enharmonique*, on n'avait besoin que de baisser d'un ton entier la *lichanos* diatonique, qui se trouvait ainsi à l'unisson de la *parhypate* diatonique et chromatique. On baissait aussi cette dernière d'un *diésis enharmonique*, ou quart de ton, que nous figurons ainsi ɸ, et les intervalles se succédaient de la sorte : tierce majeure, quart de ton, quart de ton; comme :



« Toute composition musicale prise dans la matière harmonique, dit Aristoxène[1], est diatonique, chromatique et enharmonique. » Cela est confirmé par les exemples que nous venons de donner.

NOTATION GRECQUE.

La source principale pour la connaissance de cette notation est Alypius, sophiste de l'école d'Alexandrie, qui vivait au IIe siècle de notre ère. Son traité intitulé *Introduction musicale*[2] est, pour nous, le plus ancien qui s'occupe de cette partie de l'art, laquelle semble avoir été peu en faveur chez les Aristoxéniens, sans doute par opposition aux Pythagoriciens. Aristoxène, le musicien par excellence (*Mousikos*, comme on l'appelait), a tout l'air de la dédaigner. Il dit que la notation, loin d'être le terme de la science musicale, n'en est même pas une partie; il va jusqu'à gourmander les maîtres de ce qu'ils s'occupent trop de cette branche d'enseignement. Nous ne rechercherons pas s'il eut tort ou raison; nous ferons seulement remarquer que si les autres théoriciens grecs avaient pensé comme lui, nous serions bien embarrassés de savoir ce qu'elle fut chez les Grecs. « Que d'inexactitudes ! » s'écrie, avec raison, M. Gevaert[3], « que d'erreurs nous eussent été épargnées si Aristoxène et Ptolémée avaient jugé convenable d'éclaircir leurs explications par quelques exemples notés ! »

Nous avons avancé qu'un système de notation existait avant celui attribué à Pythagore. C'est Aristide Quintilien[4] qui en donne un exemple *d'après les anciens*. Cette notation, retrouvée par Perne dans le manuscrit d'Aristide Quinti-

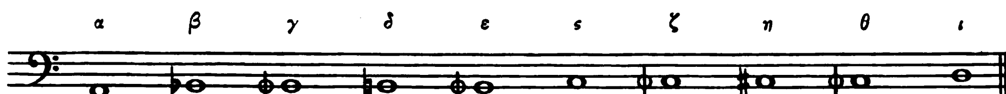
[1] *Archai*, dans Meibom., *loc. cit.*, p. 19. — Voir aussi le *Traité des éléments harmoniques d'Aristoxène*, traduit par M. Ch.-Em. Ruelle. Paris, 1871.

[2] *Eisagogè mousikè*, ms. de la Bibl. nation. de Paris, et dans Meibom.
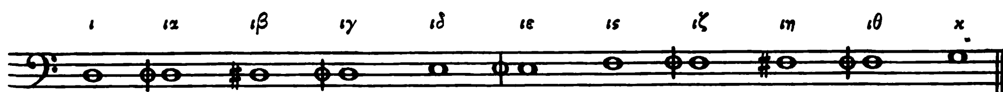
[3] *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 1er vol., p. 79.

[4] Dans un ms. de la Bibl. nation. de Paris, n° 2450, f° 101 r°. — Voir aussi Perne, *Recherches sur la musique ancienne*, dans le tome III de la *Revue musicale*, p. 438.

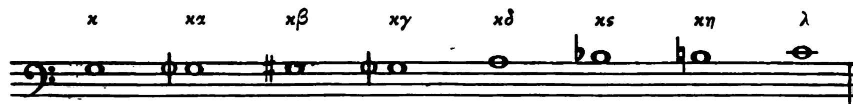
lien, a, comme l'autre, pour éléments les lettres de l'alphabet grec. « Destinée, dit Fétis[1], à indiquer les intonations par quart de ton dans la première octave et par demi-ton dans la deuxième, elle se fait remarquer par l'ingénieuse simplicité de son système. » Déjà était établie la division de l'échelle par tétracordes, et l'on avait combiné les signes pour ce système. En effet, les dix sons par quart de ton de la première quarte (et que nous désignons toujours par le signe ɸ) sont représentés par les dix premières lettres de l'alphabet grec[2]. Les voici :



La notation de la deuxième quarte conjointe de cette échelle enharmonique est celle-ci :



La simplicité de ce système de notation est évidente, puisque tous les signes de la première quarte reparaissent dans la deuxième, et dans le même ordre, précédés d'un *iota* (ι), qui les caractérise comme appartenant à cette deuxième quarte. Le signe qui la complète est le *kappa* (κ), lequel va devenir caractéristique de la troisième quarte conjointe, comme on le voit ici :

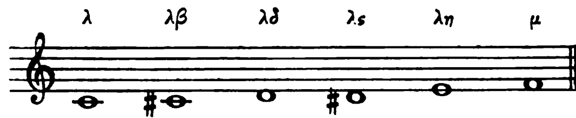


L'échelle cesse d'être enharmonique après la *mèse ;* les quarts de ton disparaissent, ainsi que leurs signes, et la note caractéristique de la troisième quarte (κ) ne s'ajoute plus qu'aux signes des demi-tons : δ, ς, η. La quarte est complétée par le *lambda* (λ).

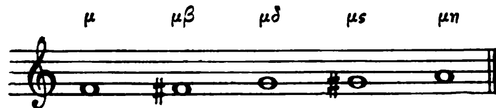
[1] *Histoire générale de la musique,* t. III, p. 106.

[2] Fétis dit que ces lettres provenaient de l'alphabet *archaïque* grec. Nous croyons qu'il a commis une erreur, car dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* de Daremberg et Saglio, on ne trouve comme *archaïque* que l'alphabet dérivant des lettres phéniciennes. Il nous paraît probable que les lettres de cette ancienne notation grecque ont été empruntées à l'écriture *cursive.* Cette notation, nous le savons, est contestée, notamment par M. Ch.-Em. Ruelle, qui soutient que ces lettres ne sont que le numérotage des signes de notation. Mais quelque respect que nous ayons pour l'opinion d'un helléniste aussi distingué que M. Ruelle, nous ne pouvons la partager, et nous croyons celle de Fétis assez logique pour nous y rallier. Du reste, nous présentons cette notation sans vouloir l'imposer, et laissons à de plus érudits que nous le soin de décider la question.

La quatrième quarte, caractérisée par ce *lambda*, n'a plus que des demi-tons; elle se complète par la lettre *mu* (μ). Sa notation est celle-ci :



Enfin la cinquième quarte, caractérisée par le *mu* (μ), et incomplète du premier demi-ton, se note par



Pourquoi cette notation, si simple dans son principe et conçue si rationnellement, fut-elle abandonnée pour celle qu'on attribue à Pythagore, avec ses anomalies? Nous ne saurions le dire, car les anciens auteurs gardent le silence sur ce sujet, et Aristide n'a pas complété ses renseignements. Ce qu'il y a de certain, c'est que d'*alphabétique* qu'elle était, la notation grecque devint, pour ainsi dire, *arbitraire*, et ses complications ont fait pendant longtemps le désespoir des savants qui ont essayé d'en entreprendre l'étude. La faute en revient surtout à Alypius, qui, dans ses tables des quinze modes, dans la triade des genres diatonique, chromatique et enharmonique, a fait monter le nombre des signes représentatifs des notes au total fantastique de *seize cent vingt!* Mais Perne (*loc. cit.*) a démontré que ce nombre n'est qu'apparent, car ces signes ne représentent « que des intonations déterminées qui se retrouvent dans tous les modes diatoniques ». C'est pour n'avoir pas fait cette distinction, c'est pour s'être laissé éblouir par la fantasmagorie des signes présentés sans méthode par Alypius, que Burette[1] a été conduit à la fausse conception de seize cent vingt notes. « Ces diverses modifications, dit-il, faisaient en tout cent vingt-cinq caractères différents, dont le nombre se multipliait considérablement dans la pratique. En effet, chacun de ces caractères indiquait plusieurs sons, suivant qu'on l'employait dans la tablature des voix ou des instruments, et suivant qu'il entrait dans celle de l'un ou de l'autre des quinze modes, variés chacun par les trois genres, et composés chacun de seize sons exprimés par dix-huit cordes : il arrivait de là que ces cent vingt-cinq caractères produisaient *seize cent vingt* notes. »

Cette conclusion est erronée : c'est la classification des signes par modes et par genres, qui a le grave inconvénient de les reproduire autant de fois que leurs intonations correspondantes reviennent dans les gammes. Le tableau

[1] *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. V, p. 182.

suivant, où nous établissons les notes vocales communes à tous les genres, démontrera qu'il faut beaucoup en rabattre, et que l'on peut réduire au chiffre. déjà respectable, de *cent trente-huit* le nombre de *seize cent vingt* signes.

L'alphabet grec, composé de vingt-quatre lettres[1], a été partagé entre les huit sons *fa, mi, ré, ut, si, la, sol, fa* (F, e, d, c, b, a, g, f), en descendant de triade en triade, c'est-à-dire de façon que chaque troisième lettre désignât un ton de l'échelle fondamentale, chaque seconde ou du milieu, l'enharmonique du ton principal, et la première, l'exhaussement chromatique de ce même ton, ainsi :

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Ϲ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Fa ♯.	Sol ♭.	Fa.	Mi ♯.	Fa.	Mi.	Ré ♯.	Mi ♭.	Ré.	Ut ♯.	Ré ♭.	Ut.	Si ♯.	Ut.	Si ♭.	La ♯.	Si ♭.	La.	Sol ♯.	La ♭.	Sol.	Fa ♯.	Sol ♭.	Fa.

Ces huit sons ne constituaient pas toute l'étendue de la notation grecque : nous avons fait voir qu'elle pouvait encore se prolonger d'une octave à l'aigu et d'une autre octave au grave. A la partie moyenne venait s'en rattacher une autre, exprimée par le même alphabet, mais tronqué et renversé, de Α à Σ, comme :

V	ꓤ	⅂	∇	F	7	H	ᴖ	–	K	V	W	N	ꟽ	Ϙ	⊔	ь	∃
Mi ♯.	Fa.	Mi.	Ré ♯.	Mi ♭.	Ré.	Ut ♯.	Ré ♭.	Ut.	Si ♯.	Ut.	Si.	La ♯.	Si ♭.	La.	Sol ♯.	La ♭.	Sol.

Les six autres signes restants furent transportés à l'aigu, autrement dit à la partie intermédiaire :

⊥	⅄	⊖	Ж	⅄	Ⴖ
La ♯.	Si ♭.	La.	Sol ♯.	La ♭.	Sol.

Il est probable que l'extension de ces deux portions de l'échelle a dû se faire en même temps ; en tout cas, la partie intermédiaire a été établie avant la partie aiguë, car, sans cela, comment s'expliquer que ces six lettres soient venues, sans raison, se placer au milieu ? La partie supérieure contient les lettres intactes de la partie moyenne, mais avec un accent ('), comme signe de l'élévation d'une octave, jusqu'à l'O seulement :

Α'	Β'	Γ'	Δ'	Ε'	Ζ'	Η'	Θ'	Ι'	Κ'	Λ'	Μ'	Ν'	Ξ'	Ο'
Fa ♯.	Sol ♭.	Fa.	Mi ♯.	Fa.	Mi.	Ré ♯.	Mi ♭.	Ré.	Ut ♯.	Ré ♭.	Ut.	Si ♯.	Ut.	Si.
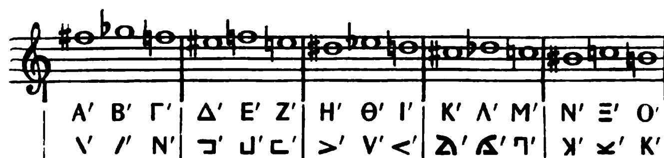
Enfin, plus tard, on ajouta les tons plus graves, qui contiennent l'alphabet tronqué jusqu'à l'Ω, mais autrement que dans la partie intermédiaire :

⊣	≻	⊐	Ж	≻	⊐
Fa ♯.	Sol ♭.	Fa.	Mi ♯.	Fa.	Mi.

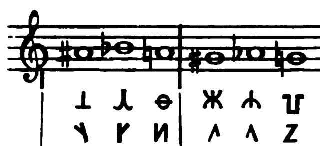
[1] Cf. Hugo Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 7 et *passim*. Leipzig, 1878.

Dans son ensemble, le tableau de la notation grecque se comporte ainsi :
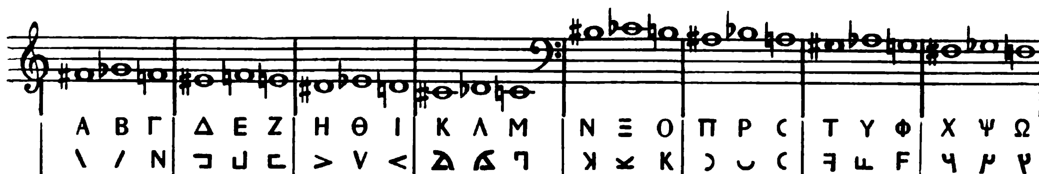
PARTIE AIGUË.



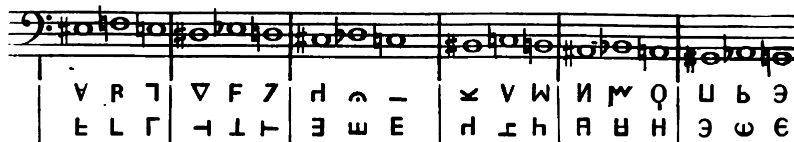
PARTIE INTERMÉDIAIRE.
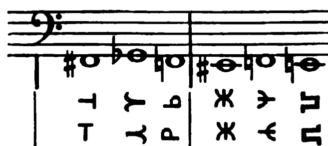


PARTIE MOYENNE.



PARTIE BASSE.



ADJONCTION POSTÉRIEURE.



En voyant ces signes de notation accolés deux à deux, on pourrait s'étonner de cette dualité ; mais elle s'explique par ce fait, que les signes de la ligne supérieure sont ceux de la notation vocale, et que la ligne inférieure représente ceux de l'instrumentale[1]. Cette dernière notation n'avait pas, comme l'autre, trois signes représentatifs pour un son de l'échelle diatonique ; un seul lui était attribué, mais contourné, mutilé ou renversé. Pas n'est besoin,

[1] Voyez l'excellent tableau de la notation des sons mélodiques employés dans l'ancienne musique grecque, par notre savant confrère, M. Ch.-Em. Ruelle, inséré dans son rapport au Ministre de l'instruction publique, dans les *Archives des missions scientifiques et littéraires,* série III, t. II, p. 531. Paris, 1875.

croyons-nous, de faire remarquer le vice radical de cette méthode, que l'on croirait imaginée par les théoriciens grecs pour apporter le plus d'obstacles possible aux progrès de la musique.

M. Gevaert[1] croit que la notation instrumentale a précédé la notation vocale, et qu'elle fut de beaucoup la plus ancienne. Il nous est impossible de partager cette manière de voir, par la raison que la séméiographie vocale est représentée par les lettres droites et régulières de l'alphabet, tandis que l'instrumentale l'est par les lettres retournées, couchées ou tronquées. Or nous ne pensons pas qu'il soit logique d'admettre que l'on se servit de ces dernières avant d'avoir d'abord employé les caractères de l'alphabet régulier.

Westphal[2] a cru que le système de la notation instrumentale fut introduit 640 ans avant J.-C. par Polymnaste de Colophon; mais cette assertion est très discutable, car Polymnaste était *aulète*, c'est-à-dire joueur de flûte, et il est manifeste que cette notation a été faite pour les instruments à cordes. En outre, Aristoxène affirme que les intervalles impairs étaient connus avant Polymnaste, et la notation de ces intervalles n'est devenue possible qu'après l'admission des lettres couchées et tronquées.

Perne, qui a consacré une partie de sa vie à élucider le système musical des anciens Grecs, a prétendu (*loc. cit.*) qu'il est d'une *extrême simplicité*. Nous ne pouvons être de cet avis, car cette étude est, et a toujours été, très aride; nous en avons pour garant Platon lui-même, qui veut «que les jeunes gens consacrent *deux ou trois années* à la musique, *rien que pour en apprendre les rudiments*». Perne, dans son engouement pour tout ce qui touche à l'antiquité grecque, est, comme Burette, tombé dans l'excès, mais en sens contraire : il réduit à quatre-vingt-dix le nombre des caractères que Burette avait porté à seize cent vingt. Nous avons établi qu'en réalité ce nombre était de *cent trente-huit*.

Nous pourrions étendre bien davantage ce chapitre, en détaillant les signes de notation des quinze modes dans tous les genres; mais, outre que ce travail serait fastidieux pour le lecteur, il allongerait démesurément ce livre, sans utilité pour personne, puisque ce sont toujours les mêmes caractères alphabétiques, droits, couchés, retournés et tronqués, qui sont employés, et dont la signification ne diffère que par la disposition du trope.

Nous allons faire connaître maintenant le genre de notation du temps musical et de ses divisions.

Les Hellènes eurent diverses figures pour marquer le rythme, ainsi que les valeurs de silence.

Leur unité rythmique, sur laquelle se mesuraient toutes les durées, s'ap-

[1] Cf. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 424.

[2] Cf. Plutarque, *De Mus.* (Westphal, § XVII).

pelait *temps premier*, et correspondait à notre croche. Les durées plus grandes s'appelaient *longues*, et étaient de quatre espèces :

1° La longue ordinaire, ou de deux temps, équivalant à notre noire (♩), rendue par ce signe .... —

2° La longue de trois temps, équivalant à la noire pointée (♩.). ⊔

3° La longue de quatre temps, équivalant à la blanche (𝅗𝅥).... ⊔

4° La longue de cinq temps, équivalant à ♩. ♩............. ⊔

Les parties de la mesure non remplies par des sons s'appelaient *temps vides*. Le silence le plus petit était le *limma*, ou silence bref. Il y en avait de cinq sortes, savoir :

1° Le temps vide bref, ou silence d'un temps, équivalant à notre demi-soupir (𝄾), ainsi marqué...................... Λ

2° Le temps vide long, ou silence de deux temps, équivalant au soupir (𝄽)................................... Λ

3° Le silence long de trois temps, équivalant à 𝄽𝄾............ Λ
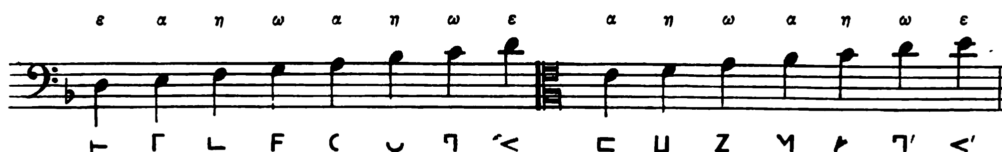
4° Le silence long de quatre temps, équivalant à la demi-pause (𝄼). Λ

5° Le silence long de cinq temps, équivalant à 𝄽𝄽𝄾........... Λ
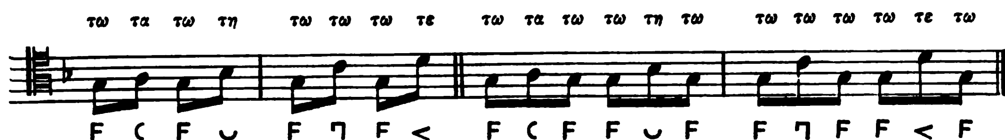
Lorsqu'une interruption un peu prolongée séparait deux parties d'un morceau de musique, on l'appelait *diastole*, et on la représentait par deux points (:), ou encore par :‖:. Nous ne devons pas oublier non plus de mentionner, parmi les signes de notation, le *point*, qui servait à indiquer le temps fort ou frappé, appelé *thésis*, pour le distinguer de l'*arsis*, temps faible ou levé. La *thésis* se marquait en ponctuant ainsi la note (⊥); quant à l'*arsis*, elle demeurait dépourvue de tout signe.

SOLMISATION.

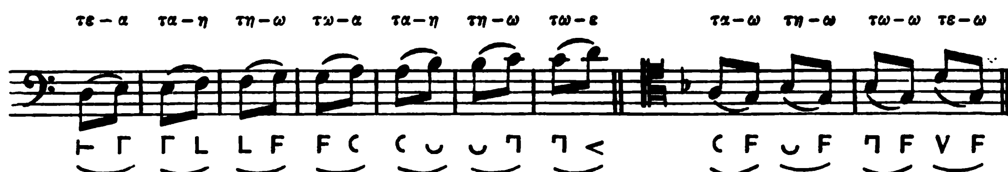
Notre étude sur la notation hellénique serait incomplète si nous ne traitions aussi de la solmisation des anciens Grecs, laquelle était étroitement liée à leur notation. Pour solfier, ils n'auraient pu faire usage des dénominations de leur échelle tétracordale, ni des noms de leurs caractères alphabétiques, ce qui eût été aussi peu rationnel que peu praticable. Ils songèrent donc à se servir de quatre voyelles pour correspondre à la quarte composant leurs tétracordes, et choisirent l'*alpha* (α), l'*éta* (η), l'*epsilon* (ε) et l'*oméga* (ω), ainsi disposés :



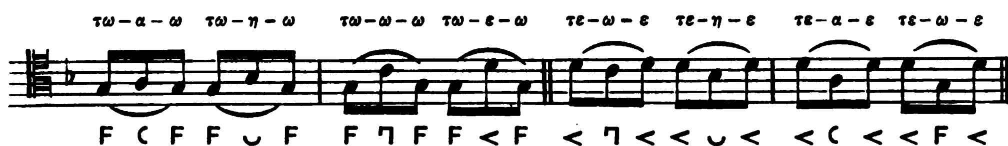
Mais pour bien distinguer les divers modes d'articulation, ils combinèrent les quatre voyelles avec les consonnes *tau* (τ) et *nu* (ν). Voici comment ils solfiaient le *proscrousmos* et l'*eccrousmos*, figures détachées[1] :
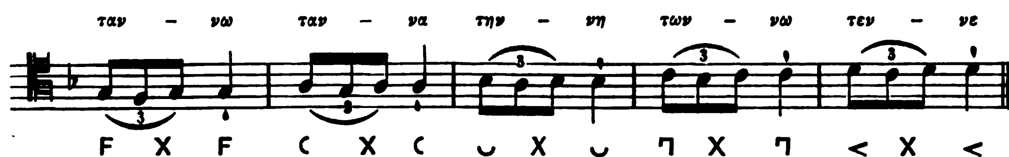


Dans le port de voix ascendant (*proslepsis*) et dans le descendant (*eclepsis*), ce dernier perd son articulation. La liaison des deux notes s'indique, dans la notation grecque comme dans la nôtre, par un petit arc, ou liaison, que les Hellènes appelaient *hyphen*.



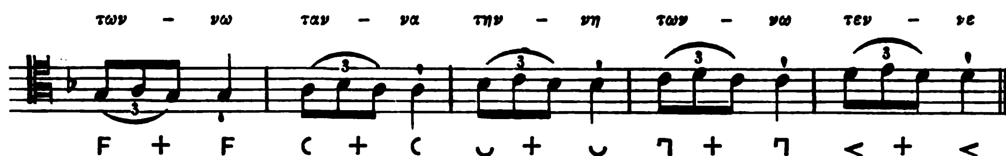
Le *proslemmatismos* (triolet ascendant) et l'*eclemmatismos* (triolet descendant) se solfiaient comme suit :



Au lieu du *tau* (τ) on intercalait deux *nu* (νν) entre les deux sons principaux du *mélismos* (X), ornement qui se transcrivait ainsi :
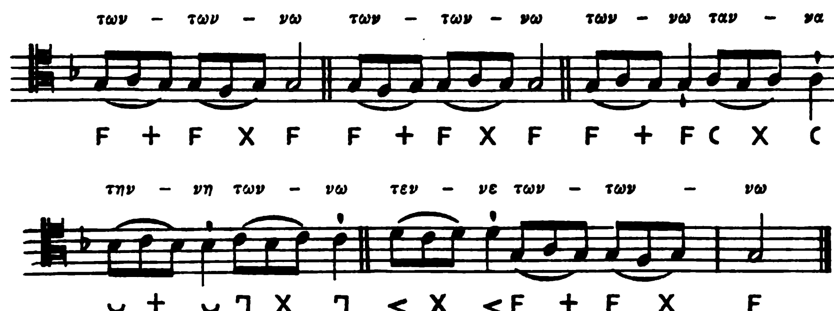


On solfiait le *compismos* (+) par les mêmes syllabes, et on le notait de la manière suivante :



[1] L'interprétation que nous offrons ici est empruntée à MM. Vincent et Gevaert. Fétis en a donné une quelque peu différente. Cependant, M. Félix Clément (*Méthode complète de plain-chant*, p. 4) est d'un avis différent en ce qui touche le *proscrousmos*, qui, selon lui, «consistait en une succession de trois notes, dont la seconde était plus basse que les deux autres, comme par exemple : *la, sol, la*».

Le *térétisme*, composé des deux figures précédentes (X+), s'exprimait ainsi par la solmisation et par l'écriture :



On se servait encore de plusieurs autres *ornements* pour le chant, mais les auteurs ont négligé de nous les donner ; les précédents suffisent, d'ailleurs, pour que l'on se fasse une idée de la manière de solfier des Grecs.

On nous permettra, pour conclure, de dire quelques mots sur ce que nous pensons de la musique des anciens Hellènes. Malgré toute l'admiration que nous inspire leur génie, nous n'hésitons pas à déclarer, en toute franchise, que leur notation était illogiquement conçue. Est-il rien de plus absurde que d'avoir imaginé des doubles signes pour les mêmes sons, par l'unique raison que les uns devaient servir pour les voix et les autres pour les instruments ? Quoi de plus embarrassant pour l'élève, et même pour l'artiste, que la multiplicité de ces signes ? Quoi de plus contraire au bon sens ? Quelle complication ne devait-il pas résulter d'une représentation des mêmes sons par plusieurs paires de notes différentes ?

Les *Grécolâtres*[1], qui ne voient rien de beau en dehors de l'antiquité hellénique, ces fanatiques d'un passé que nous admirons et apprécions autant qu'il mérite de l'être, crieront au sacrilège en nous entendant soutenir qu'un peuple si raffiné, si intelligent, qui a produit des chefs-d'œuvre dont les restes nous servent encore de modèles, avait imaginé un système musical absolument imparfait, en dépit de son titre ! Nous n'en persistons pas moins à affirmer cette imperfection, et nous n'en voulons pour preuve que les quelques fragments de leur musique arrivés jusqu'à nous[2]. M. Gevaert lui-même, si favorablement disposé pour les anciens, si indulgent pour cette musique

[1] Fortlage, *Das musikalische System in seiner Urgestalt*. Leipzig, 1847. — Cf. aussi Sacchi, *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci*, etc. Milan, 1778.

[2] Ce sont trois mélodies vocales, ou hymnes à la muse Calliope et à Némésis, composées, dit-on, sous le règne d'Adrien (117-138 de l'ère chrétienne), par Denis d'Halicarnasse et par Mésomède de Crète. Cf. à cet égard Bellermann, *Die Hymnen des Dyonisius und Mesomedes*. — Cf. aussi J.-G. Sulzer, *Allgem. Theorie der schönen Künste*, dritter Theil. Leipzig, 1793.

à laquelle nous refusons toute espèce de charme, ne peut s'empêcher de reconnaître que ces productions « ne sont pas de premier ordre ». Certes, pas même de second ! « Ces hymnes, ajoute-t-il, ont, dans leur ensemble, quelque chose de raide et d'artificiel. » Nous cherchons en vain à comprendre quel plaisir pouvaient éprouver ceux qui entendaient ces bouts de phrases sans suite, sans idée, sans variété, et d'une monotonie plus apte à provoquer le sommeil que l'exaltation.

On en jugera par la reproduction que nous donnons d'un chant grec, dans le trope lydien, sur les huit premiers vers de la première ode pythique de Pindare, découvert par le P. Kircher dans un manuscrit du monastère de San-Salvador, en Sicile. Bien que toutes les recherches faites pour retrouver ce manuscrit aient été infructueuses, on ne peut douter de son authenticité ni suspecter la bonne foi du P. Kircher, car presque tous les savants qui se sont occupés de la musique grecque l'ont accepté. Nous reproduisons d'autant plus volontiers ce morceau qu'il servira d'exemple pour la notation hellénique[1].

Ʊ Ʊ Γ Θ Ι Ʊ Γ Θ Ι Ʊ Γ Θ Ι Μ Ι Θ Ι Μ Θ

Χρυσέ – α φόρ – μιγξ, Ἀ – πόλ – λω – νος καὶ ἰ – ο – πλο – κά – μων σύν – δι – κον Μοι-

Θ Γ Θ Γ Ʊ Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Μ Ι Μ

σᾶν κτέ – α – νον. τᾶς ἀ – κού – ει μὲν βά – σις ἀ – γλα – ΐας ἀρ – χά.

CHOEUR AVEC LA CITHARE.

V V < V N Z N V < Z N V V

Πεί – θον – ται δ'ἀ – οι – δοὶ σά – μα – σιν, Ἀ – γη – σι – χό-

< ˥ ˥ ◡ ˥ ˥ < ˥ V N Z ˥ < < V V < ˥

ρων ὁ – πό – ταν προ – οι – μί – ων ἀμ – βο λὰς τεύ – χῃς ἐ – λε – λι – ζο – μέ-

< ◡ V ˥ N Z N V < ˥ < ˥

να, καὶ τὸν αἰ – χμα – τὰν κε – ραυ – νὸν σβεν – νύ – εις.

[1] Le texte grec est tel que le donne Kircher dans sa *Musurgia universalis* (t. I, p. 541), mais l'interprétation en notation moderne est celle de Fétis (*Histoire de la musique*, t. III, p. 246), que nous avons préférée, parce qu'elle nous semble la plus vraie et la plus logique.

Méfions-nous des sornettes que l'on nous raconte sur les surprenants effets produits par cette musique, et qui ont été acceptées avec tant de complaisance par les didacticiens des siècles passés; ne croyons que sous les réserves les plus expresses à ces manifestations, à ces transports d'enthousiasme qu'elle aurait éveillés[1], à ces accès de fureur qu'elle aurait excités, et à ces sentiments de calme et de bien-être qu'elle aurait amenés par un simple changement de mode[2]. L'imagination des Grecs, nous le savons par leur mythologie, s'est donné libre carrière dans le domaine du merveilleux; elle était portée, par son essence même, à tout exagérer, et à considérer comme surnaturelles les choses les plus simples. Ce que l'on nous apprend de Tyrtée et de sa *magique influence* sur ses concitoyens s'explique naturellement quand on réfléchit que, dans l'art hellénique, le contenu poétique avait une prépondérance marquée sur la mélodie et l'harmonie, s'il nous est permis de nous servir de ce dernier mot en tant qu'il se rapporte à la mélopée grecque. Aristote ne considérait la musique que comme « l'assaisonnement » de la poésie. Ce mot même de *poésie*, chez les peuples de l'Hellade, ne doit pas être pris littéralement comme équivalent de versification; il signifiait aussi *composition musicale*, et s'appliquait fort bien à un morceau de chant dont l'auteur était à la fois le musicien et le poète.

Examinons leurs instruments, ces mesquines lyres à sept cordes, ces cithares étriquées sans manches ni touches, ces primitives flûtes à trois trous qu'il fallait doubler au moyen d'une sorte de muselière pour en obtenir l'octave; comparons-les à l'opulente variété d'instruments que possédèrent les Orientaux, et nous reconnaîtrons que les Grecs, si remarquables en d'autres genres artistiques, ont été, de tous les peuples de l'antiquité, les plus mal partagés en ressources propres à la culture de la musique.

Assurément les Grecs ne sentaient pas la musique de la même manière que nous, et il faudrait être dépourvu de bon sens pour vouloir juger leur art en le comparant avec le nôtre; mais notre raison se refuse à croire que leur insipide mélopée, réduite à elle-même, ait ému profondément les auditeurs.

[1] Cf. John Wallis, *On the strange effects reported of music in former times*. Londres, 1698.

[2] Burette, *Où l'on fait voir que les merveilleux effets attribués à la musique des anciens ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite que la nôtre*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. V, p. 133.

CHAPITRE II.

LATINS.

La doctrine musicale des Grecs fut aussi celle des Romains. Antérieurement à l'arrivée des artistes grecs à Rome, on ne pourrait pas dire que l'on ait professé l'art musical en cette ville. Les Romains, dédaignant le domaine artistique, qu'ils ne comprenaient pas et regardaient comme trop au-dessous d'eux, l'avaient abandonné aux Grecs; ils ne se doutaient pas que leurs descendants en tireraient leur gloire la plus durable. Le génie hellénique, de son côté, vint en quelque sorte se rajeunir, se retremper à Rome, où il finit par se rendre nécessaire à la vie publique; à côté de lui il ne resta point de place pour un art romain, pour un art national.

Il devait en être ainsi : comment ce peuple de guerriers, comment ces esprits grossiers, qui ne rêvaient que guerres et conquêtes, auraient-ils consenti à consacrer quelques instants du jour à l'étude de la musique? L'asservissement du monde n'était-il pas un idéal plus séduisant, plus fascinateur, et l'extermination de peuples entiers une gloire bien autrement enviable? Tant que dura la République, au moins jusqu'au temps de Pompée et de César, Rome s'inquiéta peu de savoir lequel, du système de l'octave ou de celui des tétracordes, était le meilleur; ce n'est qu'après l'avènement d'Auguste à l'empire, ce n'est que quand le luxe et les habitudes de bien-être et de jouissance qu'il traîne après lui eurent envahi le monde romain que l'on eut la fantaisie de cultiver l'art musical.

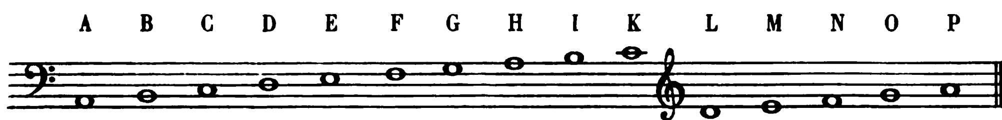
Mais déjà le système immuable grec s'était établi en maître dans toute l'Italie, et les musiciens romains ne firent aucune difficulté d'accepter une théorie toute préparée, et de l'adapter aux idées et au goût de leurs concitoyens. La complication et les anomalies de la notation hellénique devaient cependant choquer des esprits aussi positifs, et quoiqu'ils eussent été obligés de s'y soumettre pour pouvoir se servir du système entier, ils le simplifièrent peu à peu. Les *chroai*, ou nuances, furent abandonnées les premières, puis vinrent les modes, qui demeurèrent bornés au lydien et à l'hypolydien; enfin on réduisit les genres au seul *diatonique moyen*, le plus usité depuis fort longtemps, et que l'on considérait comme le plus normal. Ce nom lui avait été donné par Ptolémée[1] parce que, disait-il, « ce genre tenait le milieu entre le *diatonique tendu* et le *diatonique mou*, où les cordes mobiles ou intermédiaires du tétracorde étaient le plus relâchées ». Bref, la notation grecque, assez répandue encore

[1] Claudii Ptolemæi *Harmonicorum libri tres*, t. II, p. 1. Édit. Wallis, Oxford, 1680.

au commencement du IIe siècle de notre ère, tomba en désuétude et cessa d'être comprise vers le milieu du IVe, puisque Gaudence[1] en parle comme d'une *science archéologique*. « Les anciens, dit-il, se servaient de termes spéciaux pour leurs dix-huit sons, et de signes qu'ils appelaient *notes*. » Boèce (529 de notre ère) dit à peu près la même chose[2], et Cassiodore, son contemporain, n'en parle pas[3].

Mais si les Romains rejetèrent la notation grecque, par quoi la remplacèrent-ils? Car il est certain qu'ils en eurent une. Fut-ce par des lettres ou par des signes graphiques? Ici les opinions sont très partagées[4], et cette question a été l'objet de longues disputes et de controverses passionnées entre les érudits.
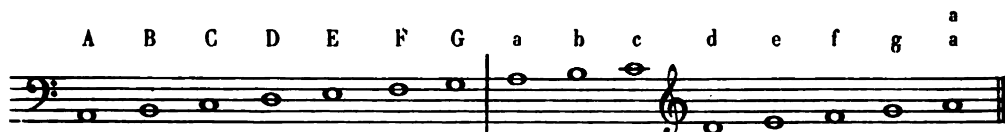
On a voulu que Boèce ait inventé la notation par les quinze premières lettres de l'alphabet romain, parce qu'il relate cette notation dans son traité de musique; mais Boèce n'eut aucunement l'idée de réformer la notation existante à son époque, et il nous l'apprend lui-même lorsqu'il dit « qu'il se garderait bien de changer quoi que ce soit à l'autorité des anciens[5] ». Du reste, Boèce connaissait d'autres caractères musicaux, puisque son livre contient un chapitre intitulé *Dénomination des notes musicales par les lettres grecques et latines*[6], et qu'il explique, par ces mêmes lettres latines, *d'après les anciens*, des exemples de musique grecque. Cette opinion fut aussi celle de Burney[7], qui dit « que Boèce ne semble s'être servi des lettres romaines que comme de simples marques de référence dans la division du monocorde, *et non comme de notes ou de caractères musicaux* ». Cette notation existait donc avant lui. La voici avec sa signification musicale :



Ce n'était donc pas une notation nouvelle, et Boèce lui-même n'y attachait pas grande importance, car, pour lui, la signification de ces signes variait selon la nature de la proposition à établir. Tantôt l'intervalle A B se rapporte à un intervalle d'octave, tantôt à un intervalle de quinte, de quarte, et même de demi-ton. On a, par conséquent, eu tort de donner à cette notation la qualification de *boécienne*, de même qu'on a eu tort d'appeler *grégorienne* celle qu'aurait adoptée saint Grégoire le Grand, au siècle suivant, pour noter son

[1] *Introductio harmonica, apud* Meibom., t. I.
[2] Boetii *De institutione musicæ libri V*. Édit. Glaréan, Bâle, 1750.
[3] Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, part. III. Leipzig, 1793.
[4] Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*. Florence, 1581.
[5] *Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis auctoritate transvertere* (lib. IV, ch. I).
[6] *Musicarum per græcas et latinas litteras notarum nuncupatio* (lib. IV, ch. III).
[7] *A general history of music*, t. II, p. 31.

antiphonaire, et qui n'aurait été que celle de Boèce perfectionnée. A en croire le P. Kircher, le P. Martini, Gerbert, Mabillon, Burney, Hawkins, et beaucoup d'autres qui se sont copiés sans plus s'inquiéter de la vérité du fait, ce pontife, après la réforme liturgique qu'il opéra, et l'introduction qu'on lui attribue, sans plus de fondement, des huit tons authentiques et plagaux de l'Église[1], aurait choisi les sept premières lettres capitales de l'alphabet romain pour représenter la première octave de l'échelle des sons, et les mêmes lettres minuscules pour l'octave supérieure, comme ici :



Cette opinion, en elle-même, n'aurait rien que de très plausible, car si saint Grégoire avait voulu substituer le système des octaves à celui des tétracordes, il était naturel qu'il cherchât des dénominations aux divers sons de l'échelle, et la notation par lettres alphabétiques avait, certes, ses avantages. Il n'en fut cependant pas ainsi. On ne peut nier que, depuis le pontificat de Grégoire le Grand, cette notation par lettres n'ait été en usage; mais en est-il l'auteur? N'en préféra-t-il pas une autre? Est-ce là ce qu'on doit entendre par ce que le moine d'Angoulême appelle la *nota romana*[2]? Fétis le soutient, « attendu, dit-il, que les *neumes* n'auraient été introduits en Italie que vers le VIIIe siècle, après l'invasion des barbares ». Mais Fétis a rencontré de sérieux contradicteurs qui soutiennent, au contraire, et par des argumentations très concluantes, que les neumes étaient connus à Rome longtemps avant saint Grégoire, que c'est bien là ce que l'on appelait la *nota romana*, et que c'est en neumes que le pontife a noté son antiphonaire[3].

M. Gevaert[4] ne partage aucune de ces opinions, et doute que saint Grégoire ait connu une écriture musicale quelconque. Il en conclut que son œuvre consista simplement à faire un choix parmi les chants traditionnels, à régler leur usage et en prescrire la propagation par l'enseignement oral. Que telle ait été l'intention de ce pape, il serait difficile d'en douter, puisque son biographe, Jean Diacre (xe siècle), rapporte qu'il compila, pour l'utilité des

[1] Chacun sait que saint Ambroise, évêque de Milan au IVe siècle, passe pour avoir inventé les quatre premiers tons, dits *authentiques*, de l'Église. Saint Grégoire y aurait ajouté les quatre autres tons, dits *plagaux*.

[2] ... *Tribuitque antiphonarios sancti Gregorii quas ipse notaverat* NOTÂ ROMANÂ.

[3] Le lecteur curieux de connaître en détail cet intéressant débat devra consulter les auteurs suivants : le P. Lambillotte, *Antiphonaire de saint Grégoire*, copie du ms. de Saint-Gall ; Théod. Nisard, *Études sur les anciennes notations de l'Europe*, 1848-1850 ; De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, 1852 ; Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. IV ; le P. Anselme Schubiger, *Spicilegien*, 1876.

[4] *Ouvr. cité*, t. I, p. 437.

chantres, un antiphonaire en forme de *centon*, ce qui signifie un livre de chant composé de morceaux pris dans diverses liturgies; mais il n'est pas moins vrai que saint Grégoire écrivit, ou fit écrire, son antiphonaire, qu'il le nota, qu'on le suspendit devant l'autel de saint Pierre, pour que l'on pût y recourir chaque fois que s'élèverait une difficulté dans l'exécution d'un chant, et que cet antiphonaire existait encore à l'époque de Jean Diacre.

Or comment saint Grégoire écrivit-il son antiphonaire? De quels signes s'est-il servi? *De lettres!* s'écrie Fétis. *De neumes!* répliquent ses adversaires. L'un et l'autre peuvent avoir raison, quoiqu'en bonne logique on ait le droit de prétendre que le pape dut nécessairement préférer un système séméiographique connu de tout le monde, et cette connaissance présuppose une certaine antiquité à ce système, surtout à une époque où les rapports entre les peuples n'étaient ni faciles ni prompts. Du reste, il n'est pas possible de nier que la notation *neumatique* ait été la première dont l'Église ait fait usage. Il est, par conséquent, rationnel de supposer que saint Grégoire s'est servi des neumes, car cette écriture n'a pu avoir qu'une origine romaine; c'était bien la *nota romana* du moine d'Angoulême, auteur anonyme de la *Vie de Charlemagne* et de la *Chronique carlovingienne*[1]. Ces neumes, agrégats de signes musicaux, ont pu certainement être modifiés, avec le temps, par les Goths, les Saxons et les Lombards, après qu'ils se furent répandus et installés en Italie; mais ces peuples barbares, illettrés et grossiers, qui n'avaient point d'écriture, ne les ont certainement pas importés en Europe, et il a fallu toute l'ingéniosité de Fétis pour trouver une explication permettant de leur en attribuer l'invention. Le nom même de *neume*, qui dérive de *pneuma* ou *neuma* (souffle, respiration), conclut contre l'opinion de Fétis, et Ottfried, moine de Weisembourg, qui vivait au IXe siècle, et fort à même de se prononcer avec connaissance de cause sur cette question, dit que ses compatriotes «ne faisaient pas usage de l'écriture dans leur propre langue[2]».

Nous ne croyons pas davantage à l'hypothèse de M. Gevaert[3], que l'écriture neumatique et la théorie des huit tons ecclésiastiques soient d'origine byzantine et n'aient pénétré en Occident que vers le VIIIe siècle. «Vers cette époque,» dit le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, «une foule d'artistes, clercs et laïques, proscrits et forcés de quitter Byzance à la suite des décrets de Léon l'Isaurien (726) abolissant le culte des images, se répandirent en Italie, etc.;» puis il termine en affirmant que les neumes ne commencèrent à se montrer en Italie qu'au VIIIe siècle. Il est vrai que les plus anciens manuscrits que nous possédons aujourd'hui, et qui contiennent des signes neumatiques, ne remontent pas plus haut; mais est-ce une raison assez

[1] *Vita Caroli magni per monacum cœnobii Engolismensis*, dans Duchesne, *Hist. franc.*, t. II.

[2] *Usum scripturæ in propria lingua non habere.*

[3] *Ouvr. cité*, t. I, p. 438.

péremptoire pour soutenir que les neumes n'étaient ni connus ni en usage en Europe avant cette époque? Oserait-on affirmer que l'on ne retrouvera plus de documents datant des premiers siècles de notre ère, qui pourraient renverser l'opinion que nous discutons? Poser la question, c'est la résoudre.

Sous les empereurs romains, le peuple cultiva beaucoup la musique. Ne sait-on pas que Néron se faisait gloire de son talent musical et qu'il recherchait avidement les applaudissements de la foule? L'installation à Byzance du siège de l'empire, après le triomphe définitif du christianisme et l'anéantissement du paganisme, attira dans cette ville de nombreux savants grecs et romains, lesquels peuvent fort bien y avoir fait connaître les signes neumatiques, la *nota romana*, qui fut adoptée en principe par les églises orientales pour la notation de leurs chants liturgiques. Aucun document, il est vrai, ne vient appuyer ce que nous avançons ici; mais ceux qui ont soutenu le contraire n'en ont pas davantage à invoquer; comme nous, ils raisonnent par voie d'induction, et leurs hypothèses n'ont pas de bases plus solides que les nôtres. A quoi bon, d'ailleurs, chercher des origines que rien ne justifie ni n'explique? La notation d'un système de musique ne doit-elle pas être en rapport d'origine avec ce système? Est-il raisonnable de supposer qu'un système musical d'origine occidentale a pu être lié à un système de notation d'origine orientale ou septentrionale? Nous ne le pensons pas.

Nous pouvons maintenant aborder l'étude de cette notation, qui a donné tant de tablature (sans jeu de mots) à ceux qui s'en sont occupés, et dont la compréhension n'est pas plus facile aujourd'hui qu'autrefois.

« La traduction des neumes en notation moderne, » dit Coussemaker, offre « des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complètement satisfaisante[1]. »

« Langue mystérieuse, » dit à son tour Fétis[2], « objet d'effroi pour tous ceux qui ont essayé de se livrer à son étude. »

« Très inférieure, dit-il encore[3], aux notations des églises grecque, arménienne et abyssinienne, dans lesquelles le ton de l'antienne ou de l'hymne est toujours indiqué par un signe, et dont les caractères acquièrent, par ce moyen, des significations déterminées, la notation neumatique ne peut, par aucun moyen qui lui appartienne, faire connaître au chantre le point de départ ou la tonique, d'où doit dépendre la signification de toutes les figures de neumes. Si, du moins, les signes étaient toujours rangés avec ordre à des degrés proportionnels aux divers intervalles compris dans la gamme, on aurait pu, par de certaines considérations de relations tonales, deviner le mode, et dès lors

[1] *Hucbald, moine de Saint-Amand, et ses traités de musique*. Douai, 1841, in-8°.

[2] *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans le premier volume de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition, p. 165.

[3] *Hist. génér. de la mus.*, t. IV, p. 206.

la lecture du chant fût devenue possible ; mais le travail des copistes était fait souvent avec négligence, car, dans la plupart des manuscrits, les hauteurs relatives des signes manquent de précision et les formes ne sont rien moins que correctes. »

C'est à cet illustre musicologue, c'est à Fétis que revient l'honneur d'avoir ravivé et remis au jour, il y a plus d'un demi-siècle, l'importante question des notations anciennes, si intéressantes pour l'histoire de la musique. S'il ne l'a pas résolue au gré de tous, il a, du moins, donné le branle au mouvement fécond qui a produit les travaux de MM. Kiesewetter, Danjou, Nisard, Coussemaker, Raillard, Tardif, etc., que nous mettrons à contribution pour expliquer, si faire se peut, ce que fut cette notation.

LIVRE III.

LA NOTATION DEPUIS SAINT GRÉGOIRE JUSQU'AU XIE SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

NOTATION NEUMATIQUE.

Neuma, dans la basse latinité, signifie *émission de voix*, ce qui porte à croire que le signe musical ainsi dénommé représentait un *groupe* de sons qui devait se chanter d'une seule respiration. Jean Hotby, musicien anglais du XIVe siècle[1], dit que « le *neume* est un ensemble formé d'autant de notes que la voix peut facilement produire de sons *d'un seul souffle*. » Les neumes étaient donc une manière abrégée de représenter les sons musicaux, en un mot, une *séméiographie cursive*, ou plutôt une *sténographie*. Guido d'Arezzo, dans le prologue rythmique de son antiphonaire (*regulæ rythmicæ*), le confirme par ces vers :

Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiose fiant, habentur pro litteris, etc.

Ce sont des caractères hiéroglyphiques que l'on rencontre dans une foule de manuscrits, à partir du VIIIe jusqu'au XIIIe siècle. Par leurs positions, ils devaient rendre sensible au chanteur le degré du son, et, par leurs formes, lui indiquer le mouvement vers le grave ou vers l'aigu. Depuis le VIIIe siècle jusqu'à la fin du XIIe, les neumes ont été la notation exclusive de toute l'Europe, aussi bien pour la musique profane que pour les chants de l'Église. Nous avons le regret de ne pas penser comme M. Gevaert (*loc. cit.*), ni comme le P. Anselme Schubiger[2], que, « contrairement à l'écriture neumatique essentiellement vocale et *ecclésiastique*, la notation alphabétique ait été imaginée pour la musique *profane* et instrumentale ». Par contre, nous abondons dans le sens du Rév. P. dom Joseph Pothier, bénédictin de l'abbaye de Solesmes[3], qui dit que « la notation alphabétique est proprement et exclusivement didactique. » Elle n'a pas été créée pour remplacer les neumes, pas plus que les neumes n'ont été inventés pour lui être substitués ; ce sont deux manières différentes de traduire les sons musicaux, qui ont existé simultanément, cha-

[1] Il est amplement question de cet auteur au livre V, chap. II.
[2] *Spicilegien*, 1876. Le P. Schubiger manque dans la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.
[3] *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. Tournay, 1880, in-4°.

cune avec son caractère propre et son but spécial; elles ont pu utilement se compléter l'une par l'autre. La méthode de notation par les sept ou quinze premières lettres de l'alphabet est une véritable notation chiffrée, principalement propre aux ouvrages didactiques. Et de fait, nous ne voyons pas que l'on en ait fait usage autrement que dans les écoles et pour les écoles.

Les neumes, au moins pendant deux ou trois siècles, ont servi aux deux genres de musique, et nous l'affirmons avec d'autant plus de certitude qu'il existe encore des chansons de cette époque notées en neumes, ainsi que nous le ferons voir plus loin. Les neumes se sont implantés en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, et il est facile de voir qu'ils proviennent tous de la même source. Pendant leur existence de cinq siècles, ils se sont modifiés, et ont, comme toute chose en ce monde, subi des transformations successives.

L'élément principal, celui qui sert de base à tout le système des anciens neumes musicaux, est le *point*. Un autre élément, presque aussi essentiel, l'*accent*, lui fut ajouté : l'aigu pour marquer l'élévation de la voix, ou l'*arsis*, et le grave pour en marquer l'abaissement, ou *thésis*. Le circonflexe, accent composite, formé du grave et de l'aigu, en devint le complément naturel; mais c'est le point qui fut l'élément générateur par excellence de la notation, la *note*, en un mot. De lui a été formé le mot *contrepoint*, simple contraction de *punctum contra punctum*. Bref, c'est le prototype des notes dont nous nous servons actuellement. Le chapitre XIV de la *Musica disciplina*, d'Aurélien de Réomé[1], est d'une haute importance pour démontrer que les accents ont été les générateurs des neumes. Dans l'introduction de ce chapitre, où il traite de la manière d'interpréter le chant du *Gloria patri*, il ne se sert que des expressions d'accent grave, aigu et circonflexe (*gravis et acutus accentus et circumflexio*).

La définition du point a été nettement exprimée dans un manuscrit du XIe siècle, cité par Th. Nisard[2], où l'on trouve ces mots : « Que sont les neumes? Les neumes sont des points. Combien de points font un neume? Deux, ou trois, ou cinq, etc.[3]. » N'omettons pas une remarque essentielle : c'est que, chez les auteurs médiévistes, *neume* a une double signification. Comme signe de notation, ce mot a été le plus souvent employé au masculin pluriel; s'il devait signifier la récapitulation du ton des antiennes, ou l'EUAOUE, on le mettait au féminin singulier.

Les neumes musicaux, dont la signification individuelle paraît être connue, mais non la signification relative entre eux, sont formés de signes représentant des sons isolés, et par conséquent *simples*, et de signes représentant des groupes

[1] Voir ce nom au livre III, chap. III.

[2] *Notations du moyen âge*, dans la *Revue archéologique*, 9e année, p. 379.

[3] *Quid est neoma? Neoma sunt puncti. — Quanti puncti faciant unam neomam? Duo vel tres, quinque*, etc.

de sons, et conséquemment *composés*. Les neumes simples fondamentaux, selon l'expression de Coussemaker[1], sont le *point*, marquant l'abaissement de la voix, et la *virgule* (*virga, virgula*), qui en marque l'élévation. Le neume composé fondamental était le *clivus* ou *clivis*, pour *inclivis* ou *inclinis*, représentant à la fois l'élévation et l'abaissement de la voix, que l'on marque par l'accent circonflexe. Comme cet accent pouvait être grave et aigu, selon que le premier son était plus élevé ou plus bas que le second, il y en eut de deux sortes : le *clivus* et le *podatus*, ou *pes*. En résumé, la virgule représentait l'accent aigu ; le point, l'accent grave ; le clivus et le podatus, l'accent circonflexe. C'est de la combinaison de ces signes entre eux que sont dérivés tous les autres neumes.

Les accents *graves* ou *aigus* constituent, dans le langage, une espèce de modulation, dont l'intonation proprement musicale n'est, pour ainsi dire, qu'un développement. Ce rapport, qui existe dans les choses, se remarque aussi dans les noms : accent (*accentus*) veut dire « chant » (*ad cantus*). De plus, comme le font observer plusieurs auteurs, les accents sont nommés « tons » (*toni*, *tenores*), et c'est aussi le nom que l'on donne aux modes de la musique. Rien n'était donc plus naturel que de se servir, comme on l'a fait, des mêmes signes pour marquer les accents et pour noter les mélodies.

Le premier des tableaux que nous allons donner est tiré d'un manuscrit ayant appartenu à Fétis, et qui fait partie aujourd'hui de ceux de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Il a pour titre : *Breviarium de musica*, et, quoique sans nom d'auteur et sans date, on peut légitimement le reporter au XIe siècle.

PREMIER TABLEAU DE NEUMES.

XIe SIÈCLE.

Eptaphonus		Scandicus...........	
Strophicus		Salicus	
Punctum		Climacus	
Virgula		Torculus	
Porrectus		Ancus	
Oriscus		Pressus minor	
Cephalicus		Pressus major	
Clivis			
Quilisma			
Podatus			

Non pluribus utor neumarum signis, erras qui plura refingis.

Les deux suivants ont été donnés par le P. Lambillotte, dans sa *Clef des mélodies grégoriennes*[2]. On remarquera qu'ils renferment les mêmes noms que le précédent, qu'ils sont rangés dans le même ordre, et que les signes ne dif-

[1] *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 171.

[2] Appendice à sa transcription de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*. Bruxelles, 1847, et Paris, 1851, pl. X.

fèrent pas sensiblement. Les quelques variétés qui règnent dans les formes de ces signes sont le fait de l'incurie ou de l'ignorance des copistes.

DEUXIÈME TABLEAU DE NEUMES.

EXTRAIT D'UN MANUSCRIT DU MONASTÈRE DE MURBACH.

Epiphonus	Podatus
Strophicus	Scandicus
Punctus	Salicus
Virgula	Climacus
Porrectus	Torculus
Oriscus	Ancus
Cephalicus	Pressus minor
Clivis	Pressus major
Quilisma	Non pluribus utor.

TROISIÈME TABLEAU DE NEUMES.

EXTRAIT D'UN MANUSCRIT DU VATICAN (XIIIe SIÈCLE).

Eptaphonus	Scandicus
Strophicus	Salicus
Punctus	Climacus
Virgula	Torculus
Porrectus	Ancus
Oriscus	Pressus minor
Cephalicus	Pressus major
Clivis	
Quilisma	Non pluribus utor neumarum signis, erras qui plura refingis.
Podatus	

Le suivant est dans Gerbert[1], qui l'a tiré d'un manuscrit du xive siècle, détruit, en 1768, dans l'incendie du monastère de Saint-Blaise (Forêt-Noire), dont lui, Martin Gerbert, était prince-abbé. Avec ce tableau, le lecteur aura sous les yeux des exemples des xie, xiie, xiiie et xive siècles, qu'il pourra comparer entre eux. Les trois tableaux qui précèdent ne contiennent que seize neumes chacun, celui-ci en a quarante. Nous devons dire, avant d'aller plus loin, qu'il y a huit ou neuf tableaux neumatiques trouvés dans des manuscrits d'époques et de provenances différentes; peut-être en découvrira-t-on encore d'autres. Ceux que l'on connaît offrent un grand intérêt pour l'histoire de la notation neumatique par la comparaison de leurs signes, des noms de ceux-ci et de leurs nombres. On trouvera tous ces tableaux dans Coussemaker[2] et dans Fétis[3].

[1] *De cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus.* Typis San-Blasianis. 1774, t. II, tab. X, n° 2.

[2] *Histoire de l'harmonie au moyen âge.*

[3] *Hist. gén. de la mus.,* t. IV.

QUATRIÈME TABLEAU DE NEUMES.

EXTRAIT D'UN MANUSCRIT DU MONASTÈRE DE SAINT-BLAISE (XIV[e] SIÈCLE).

Scandicus. . . . .
Salicus. . . . .
Climacus. . . . .
Torculus. . . . .
Ancus. . . . .
Pentafonus. . . . .
Stroficus. . . . .
Gnomon. . . . .
Porrectus. . . . .
Oriscus. . . . .
Virgula. . . . .
Cephalicus. . . . .
Clivis. . . . .
Quilisma. . . . .
Podatus. . . . .
Pandula. . . . .
Pinnosa. . . . .
Guitrasis. . . . .
Tramea. . . . .
Cenis. . . . .
Proslambanoménon. . . .
Trigon. . . . .

Ygon. . . . .
Tetrardus. . . . .
Pentadicon. . . . .
Trigonicus. . . . .
Franculus. . . . .
Orix. . . . .
Bisticus. . . . .
Gradicus. . . . .
Tragicon, probablement Tétragicon. . . . .
Diatessus. . . . .
Hippodicus. . . . .
Exon. . . . .
Centon. . . . .
Agradatus. . . . .
Atticus. . . . .
Astulus. . . . .
Pressus { minor. . . . . . .
Pressus { major. . . . . . .

Non pluribus utor neumæ signis, erras qui plura refingis.

Dès la première vue, on jugera que les différences des signes sont bien plus sensibles ici que dans les tableaux précédents; il en est même dont il serait impossible de trouver l'origine. Nous pourrions multiplier ces tableaux séméiologiques, mais ces exemples nous paraissent devoir suffire pour l'intelligence de cette notation. Les signes des trois premiers tableaux sont ceux que l'on rencontre le plus fréquemment dans les livres de chant ecclésiastique du moyen âge. Toutefois, il en a existé un plus grand nombre, et le *Breviarium de musica*, dans un chapitre intitulé : *De nominibus neumarum*, en donne une liste de cinquante-cinq, mais sans les accompagner de leurs figures. Un tableau publié par le P. Lambillotte, d'après un manuscrit du XII[e] siècle provenant de l'abbaye d'Ottenbourg, en Souabe, contient la même liste avec tous ses signes. Nous reproduisons ce tableau à la page suivante, à cause de son importance historique, en faisant observer qu'à tous ces neumes composés, indiquant des mouvements de voix ascendants et descendants, s'ajoutaient encore les douze autres signes fondamentaux qu'on a vus dans les tableaux précédents. On voudra bien remarquer aussi que c'est toujours le point et la virgule qui jouent les rôles principaux à mesure que s'augmentent les signes de cette notation.

CINQUIÈME TABLEAU NEUMATIQUE[1].

	Punctum
	Bipunctum
	Tripunctum
	Subpuncti
	Apostropha
	Bistropha
	Tristropha
	Virga
	Bivirgis
Virga	prepunctis
	prebipunctis
	subbipunctis
	conbipunctis
	pretripunctis
	subtripunctis
	contripunctis
	prediatessaris
	subdiatessaris
	condiatessaris
	prediapentis
	subdiapentis
	condiapentis
	Gutturalis
Gutturalis	prepunctis
	subpunctis
	conpunctis
	Flexa
Flexa	strophica
	resupina
	Flexa sinuosa
Pes	subbipunctis
	quassus
	quassus subbipunctis
	flexus
	flexus resupinus
	stratus
	sinuosus
	flexus strophicus
	flexus prebipunctis
	semivocalis ut conexus
	Emivocalis
Emivocalis	prepunctis
	prebipunctis
	Quilisma
Quilisma	prepuncte
	prebipuncte
	tripuncte
	prediatessare
	prediapente
	conpuncte
	subbipuncte
	flexum
	resupinum
	semivocale
	sinuosum

Fétis donne encore d'autres tableaux de neumes en caractères plus marqués, plus forts, ressemblant à l'écriture gothique, et qu'il appelle *notation lombarde.* Nous ne possédons pas assez d'autorité en cette matière pour affirmer que Fétis s'est trompé; tout ce que nous pouvons dire, c'est que nous nous rangeons plutôt du côté de Kiesewetter, lequel s'est exprimé ainsi[2]:

« La plus ancienne forme connue de la *nota romana,* ou neumes ainsi dénommés (particulièrement ceux de l'antiphonaire de Saint-Gall), manque totalement chez Fétis. Mais sa prétendue *notation lombarde* n'est autre que la *nota romana,* marquée en traits plus énergiques et plus ornés; elle n'appartient pas

[1] Il peut être intéressant de comparer à ce tableau celui, contenant cent six signes de neumes, qu'a donné le Dr Hugo Riemann, dans ses *Studien zur Geschichte der Notenschrift,* pl. XII, extrait d'un codex de Bernon appartenant à la Bibliothèque de Leipzig (Paulin. 1492, fol. 98b).

[2] Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung,* 1838, n° 25, note. *Ueber die Lebensperiode Franco's,* etc., p. 372 et *passim.*

aux siècles qui virent le royaume lombard, et est analogue à l'écriture que l'on a appelée *latino-lombarde*. »

Dom Joseph Pothier confirme en quelque sorte cette opinion[1]. L'Allemagne, selon lui, fut le pays privilégié du *caractère gothique*, qui y subsiste encore aujourd'hui; les neumes y furent écrits avec plus de rigueur, plus de logique et de ténacité que partout ailleurs, selon tous les principes de ce genre d'écriture. En France et en Italie, les livres du moyen âge sont aussi écrits en lettres gothiques, mais généralement avec plus de souplesse et de liberté; et en ce qui concerne les neumes, nous devons remarquer une différence dans la manière dont la plume est posée pour les tracer. En France et en Italie, comme en Allemagne, la plume a le bec élargi; mais en Allemagne, le bec de la plume a sa largeur posée obliquement, tandis qu'en France et en Italie, il demeure dans la position verticale, ce qui donne de l'épaisseur aux traits horizontaux et un délié assez fin aux traits verticaux.

Au XII[e] siècle, les répons, offertoires et communions furent simplifiés dans le chant, et leurs longs passages, vocalisés sur une seule syllabe, considérablement raccourcis. Il s'ensuivit qu'une partie notable des neumes précédents disparut de la notation, et on les oublia. Donner leur interprétation et leur traduction en notes modernes n'est point chose facile. Th. Nisard et l'abbé Raillard, qui ont longuement étudié cette question, prétendent que l'interprétation des neumes « ne présente aucune difficulté »; mais nous devons dire que, selon nous au moins, ces auteurs ne nous en ont pas facilité la tâche, comme ils paraissent le croire. Th. Nisard, nous ne savons pourquoi, n'a pas achevé le travail qu'il avait commencé sur ce sujet[2], et le traité de l'abbé Raillard[3] est trop peu clair pour une étude aussi compliquée. L'explication musicale la plus satisfaisante que nous ayons trouvée sur cette matière est celle de Fétis[4], que nous avons cru devoir adopter en partie.

Après avoir cité le *point* et la *virgule*, Fétis dit que deux signes de cette notation sont les indicateurs des mouvements de voix formés de deux sons, l'un ascendant et l'autre descendant. Le premier est le *podatus* et le second le *clivis*, que nous connaissons déjà. Le *podatus*, nommé aussi *pes* (pied), est une ligature de deux notes ascendantes indiquant un mouvement de voix vers un point plus élevé, comme :
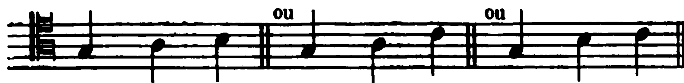


Le *clivis* (pour *inclinis*), appelé aussi *flexa*, est l'inverse du *podatus*. Son nom

[1] *Les mélodies grégoriennes selon la tradition*, p. 52.
[2] *Études sur les anciennes notations de l'Europe*, dans la *Revue archéologique*, t. IX, 1852.
[3] *Explication des neumes, ou anciens signes de notation musicale*. Paris (sans date).
[4] *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 224 et *suiv.*

vient du grec *κλίνω* « incliner, descendre », et *flexa* a la même signification. De là le terme *inflexion* (de voix). On le note ainsi :



Le *porrectus*, l'*oriscus*, l'*ancus* et le *torculus* sont des neumes de trois notes en un seul signe. La signification du *porrectus* est celle de trois notes ascendantes, comme :
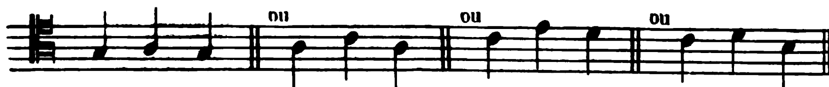


L'*oriscus* en est l'inverse. Exemple :



La première de ces trois successions de l'*oriscus* est plus particulièrement celle de l'*ancus*.

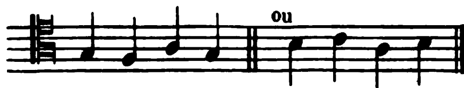
Le *torculus* se présente sous plusieurs aspects dont les significations sont différentes. On le traduit par



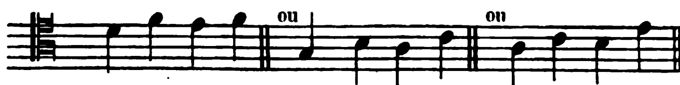
Le *scandicus* et le *climacus* sont des signes de mouvements diatoniques ascendants et descendants. Leur effet est celui-ci :



Le *strophicus* représente quatre notes liées sur une seule syllabe. Exemple :
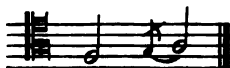


Les mouvements de voix du *trigonicus* peuvent se traduire de la manière suivante :



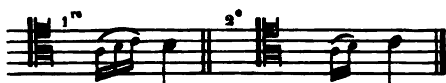
L'*epiphonus*, le *cephalicus*, le *quilisma*, l'*ancus* et les deux *pressus* étaient les signes d'ornement de la notation neumatique.

L'*epiphonus*, ainsi que son nom l'indique, était un ornement aux intonations plus élevées que le son de la note à laquelle il s'appliquait, à peu près comme :



Le *cephalicus* était l'inverse de l'*epiphonus*. Sa petite note devait être descendante. Ces deux signes sont ce que Guido d'Arezzo, dans le prologue de son antiphonaire, appelle des *notes liquescentes*. C'est pour cela que, plus tard, ces deux neumes reçurent le nom de *plique*, parce qu'ils indiquent que la voix doit être, en quelque sorte, *pliée*, avec cette différence que l'un est ascendant et l'autre descendant. C'est le *port de voix*, ou encore l'*appoggiature* de notre musique. Donc, une note liquescente est un son qui monte ou qui descend par degrés insensibles, en diminuant graduellement d'intensité. Quand nous traiterons de la musique figurée, nous reviendrons sur la *plique*, car elle y a occupé une place non sans importance.

Le *quilisma* avait deux traductions, que voici :



L'abbé Raillard dit (*loc. cit.*) que l'effet produit par le *quilisma* devait ressembler au *roulement du tonnerre* (!), ou, mieux encore peut-être, au *roucoulement de la colombe* (!!). Nous ne nous chargeons pas de mettre d'accord ces deux comparaisons.

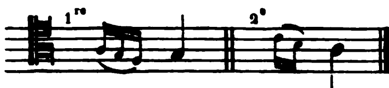
Les *pressus* sont des trilles. Le *pressus* était la *vox tremula* dont parlent les auteurs du moyen âge. La véritable signification du *pressus minor* était celle-ci :



Quant au *pressus major*, c'était le trille proprement dit, que l'on peut rendre ainsi :
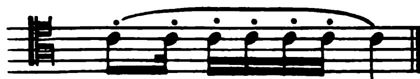


L'*ancus* était l'inverse du *quilisma :*



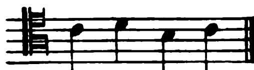
Le *gutturalis*, signe de chevrotement (on voit que celui-ci date de loin), est

la répétition accélérée d'une même note en contractant le gosier. Son effet peut être ainsi représenté :



Les ligatures, dont l'usage était plus rare que celui des autres signes, furent au nombre de trois : la *pinnosa*, la *pandula* et l'*hypodicus*.
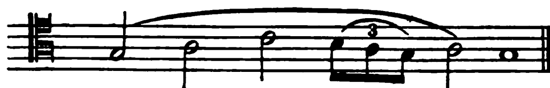
La *pinnosa* peut se rendre par



exactement comme le *strophicus*.

La *pandula*, dont le nom vient de *pandus* (courbé), ressemble, quant à sa forme, au *cephalicus*, mais le mouvement ascendant de voix qu'il indique diffère de celui-ci en ce que la note ascendante n'est pas un ornement sans valeur de temps, mais une note réelle.

L'*hypodicus* était rarement employé. Il devait présenter la forme mélodique suivante :
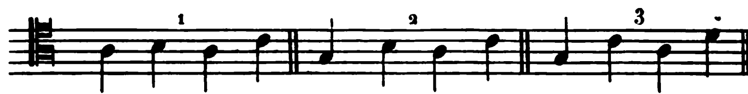


Nous avons vu que l'élément le plus simple de tous les neumes était le point. Le quatrième tableau neumatique nous dit que deux points inclinés à droite s'appelaient *bisticus ;* ils étaient les signes de deux notes ascendantes. *Gradicus* était le nom donné à trois points disposés de la même manière et indiquant trois sons ascendants. Les quatre points placés dans la même disposition ont reçu le nom de *tragicon*, ou plutôt de *tétragicon*, car le premier ne veut rien dire, tandis que, par ses deux premières syllabes, *tétragicon* signifie *quatre*. Il y a deux figures de cinq points, qui sont le *diatessus* et l'*exon*.

Le cinquième tableau neumatique nous montre que deux points s'appelaient *bipunctum ;* trois points, *tripunctum ;* quatre points, *subpuncte*. Il en était de même pour l'*apostrophe*, ou *pressus ;* le mineur s'appelait *bistropha*, et le majeur, ou apostrophe triple, *tristropha*. De même aussi pour la *virga* (virgule) : double, elle prenait le nom de *bivirgis ;* précédée d'un point, elle s'appelait *prepunctis ;* de deux points ascendants, *prebipunctis ;* suivie de deux points descendants, elle recevait le nom de *subbipunctis ;* précédée et suivie de ces deux points, *contripunctis*. Cela signifiait que deux notes brèves ascendantes étaient suivies d'une longue plus élevée, et qu'à celle-ci succédaient deux brèves descendantes. Trois points ascendants suivis de la virgule plus élevée s'appelaient *virga pretripunctis*, et si la virgule était suivie de trois points descendants, son

nom était *subtripunctis*. *Virga contripunctis* signifiait que la virgule était précédée de trois points ascendants et suivie de trois points descendants. On avait donné des noms analogues aux virgules, qui, précédées de quatre points, s'appelaient *virga prediatesseris;* suivies du même nombre de points, *subdiatesseris;* précédées et suivies, *condiatesseris;* précédées de cinq points, *prediapentis;* suivies de cinq points, *subdiapentis;* précédées et suivies, *condiapentis*.

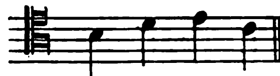
Le *pes*, ou *podatus*, s'appelait *pes flexus* quand son extrémité supérieure s'abaissait; et si le trait descendant se relevait pour indiquer un deuxième mouvement d'ascension, il prenait le nom de *pes flexus resupinus* (pied fléchi et redressé), et pouvait représenter les diverses successions de notes que nous donnons ici :



On ignore comment s'interprétait le *pes quassus* (brisé). Le *pes stratus* (couché, renversé) s'exprimait peut-être ainsi :



Quant au *pes sinuosus*, son nom indique que l'on devait l'interpréter à peu près de cette manière :



Toutes les modifications que présente le *quilisma* du cinquième tableau ne sont que des additions à l'ornement du chant représenté par le neume lui-même. Il n'en est pas ainsi pour les points qui se combinent avec lui, car ils représentent des notes réelles dont la valeur de temps est déterminée.

Au commencement du présent chapitre, nous avons dit un mot des transformations auxquelles les neumes furent sujets pendant les cinq siècles de leur existence; il est bon de les faire connaître.

L'histoire de ces transformations peut se diviser en trois périodes principales, que nous nommerons : *primitive*, *transitoire* et *définitive*.

La première, ou *primitive*, dont nous ne pouvons, jusqu'à présent, du moins, faire remonter l'origine plus haut que le VIIIe siècle, mais qui doit certainement lui être antérieure, finit vers le Xe siècle. Pendant cette période, les neumes sont écrits *au-dessus du texte, sans lignes ni clefs*. La position d'élévation ou d'abaissement des signes ne paraît pas avoir été le principe absolu et déterminatif de l'intonation; aussi leur lecture offre-t-elle la plus grande diffi-

culté, eu égard surtout au peu de soin que mettaient les copistes à les bien placer. A mesure que des améliorations se produisirent, les neumes primitifs perdirent de leur vogue, mais ils n'en furent pas moins employés encore par les routiniers, ou, comme le dit Jean Cotton[1], par des clercs ignorants et grossiers (*a rusticanis et incultis clericis*).

EXEMPLES NEUMATIQUES DE LA PREMIÈRE PÉRIODE.

Ode de Boëce, tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 1154).
DU VIII[e] AU IX[e] SIÈCLE.

ITEM ALIUS
VERSUS BOECII
Bella bis quinis
operatus annis
ultor atrides
Frigie ruinis
Fratris amissos
Thalamos piavit

Ostende nobis, du graduel de Saint-Gall, connu sous le nom d'*Antiphonaire de saint Grégoire*.
IX[e] SIÈCLE.

Ostende nobis domine misericordiam
tu am & salutare
tu um
da
nobis

[1] *Epistola Johannis ad Fulgentium;* dans Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, etc., t. II, p. 230.

Chant en l'honneur d'Otton III, sur l'air appelé *Modus Ottinc*, tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbuttel (Aug. 8).

xe SIÈCLE.

MODVS OTTINC

Magnus cesar otto quē hic modus refert
in nomine ottinc dict' quadā nocte membra
suā dum collocat palatio casu subito inflāmat'

La seconde période, dite *transitoire*, commence avec le xe siècle pour finir au xiiie. C'est alors qu'apparaissent les neumes *à points superposés*. Cependant, l'application de ce principe de hauteur respective, qui était déjà un grand progrès, n'était pas exempte d'erreurs, en raison de la négligence et surtout de l'ignorance des copistes. De là, des incertitudes, des hésitations chez les chanteurs. Pour obvier à ces inconvénients d'une gravité incontestable, on imagina de tracer au-dessus du texte *une ligne parallèle*, gravée à la pointe sèche dans le vélin, pour servir de point de repère aux notateurs, afin de maintenir les signes dans une position de hauteur exacte, et d'indiquer aux chanteurs une note invariable, rectificative de l'intonation. Alors aussi se produisirent les premières applications des lignes coloriées ou noires, ainsi qu'on le voit dans les manuscrits du xiie siècle; parfois on y rencontre deux lignes: une rouge et une jaune. Il y eut nécessairement beaucoup de tâtonnements au début, et les copistes s'efforcèrent d'enchérir les uns sur les autres; il ne paraît pourtant pas qu'ils aient pensé à la pluralité des lignes qui devaient constituer la portée et donner au système musical une clarté que l'on ne soupçonnait pas. Raoul de Tongres[1], écrivain ecclésiastique du xive siècle, dit que la notation des neumes sur des lignes coloriées était encore en usage de son temps à Milan, mais il ajoute que l'on n'employait plus ce procédé dans les églises romaines depuis 1270.

Guido d'Arezzo fit faire un pas considérable à l'art musical avec les améliorations qu'il apporta à son enseignement, et dont nous rendrons compte dans un de nos prochains chapitres. Les neumes musicaux, ou *guidoniens*, ainsi que les appelle Jean Cotton, marquèrent une nouvelle ère de progrès qui devait donner des résultats inespérés; aussi est-il facile de comprendre leur triomphe rapide, car, par ce moyen, qui indiquait distinctement les intervalles, toute erreur devenait impossible, et la lecture des neumes était rendue assez facile pour qu'un enfant, au bout d'un mois (comme le dit Guido dans sa lettre à Théobald, évêque d'Arezzo), pût déchiffrer, à première vue, un chant inconnu.

[1] *Radulfus de Rivo, Decan. Tungrens: De Canonum observ.*, prop. 22, apud *Hittorpium, De div. officiis.*

EXEMPLES NEUMATIQUES DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Mira lege, à deux parties, tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 1139).

XIe SIÈCLE.

Laudes crucis, tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles (ancien fonds Fétis).

XIIe SIÈCLE.

Verbum bonum, à deux parties, tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Douai.

COMMENCEMENT DU XIIIe SIÈCLE.

Verbum bonum et suaue personemus illud aue per quod xpi

fit conclaue virgo mater filia. Per quod aue salutata mox concepit.

La fin du XIIIe siècle marque le commencement de la période dite *définitive*.

EXEMPLES NEUMATIQUES DE LA TROISIÈME PÉRIODE.

Agnus fili virginis, à deux parties, tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Lille (n° 95).

Agnus fili virginis primi lap

sum hominis restaurans per san

guinis tui sci pcui miserere nobis.

Chanson à une voix, tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai.

XIVe SIÈCLE.

La transformation de la séméiologie du plain-chant est alors complète, dit Th. Nisard (*loc. cit.*), et n'offre que de légères différences avec celle qu'emploie maintenant encore la liturgie catholique. Elle a donné naissance d'abord à la notation noire de la musique mesurée, puis à la notation blanche, et enfin à la notation actuelle.

Au xve siècle, nous verrons l'art musical se bifurquer en deux systèmes : celui du plain-chant actuel et celui de la notation de la musique proprement dite.

CHAPITRE II.

NOTATIONS DES ÉGLISES ORIENTALES.

Nous ne resterions pas dans la vérité historique et chronologique si, avant de continuer l'histoire de la notation au moyen âge, nous ne parlions d'abord de celle des églises grecques et orientales, dans lesquelles Fétis a cru voir les restes de la notation musicale de l'antique Égypte. Nous avons déjà dit que nous étions contraires à cette idée, car, selon Coussemaker (*loc. cit.*), tout porte à croire que les Arméniens ont emprunté leur notation aux Occidentaux. Si cela est, comme nous sommes autorisés à le supposer (puisque saint Jean Damascène l'attribue à Ptolémée)[1], pourquoi les autres églises orientales n'auraient-elles pas fait de même ?

LITURGIE GRECQUE OU BYZANTINE.

Saint Jean Damascène, ou de Damas, qui vivait au VIII[e] siècle, passe pour avoir été le grand réformateur de la liturgie de l'église grecque, et pour avoir composé une grande partie du chant de cette église. En quoi consista sa réforme ? C'est ce que l'on ignore ; mais il est probable qu'il fit abandonner l'ancien système grec, dont la simplicité ne convenait pas au génie oriental, pour le remplacer par le chant surchargé d'ornements, particulier aux peuples de ces contrées. Ce serait donc ce système de chant orné, proscrit par saint Grégoire en Occident, que saint Jean Damascène aurait précisément appliqué à son église pour en rendre l'usage plus facile aux fidèles qui y étaient accoutumés. On lui attribue un traité de musique ecclésiastique renfermant l'exposition des signes de la notation en usage dans les livres de chant de l'église grecque, dont Gerbert a publié le texte[2]. Villoteau[3] en a donné une traduction française avec la signification des signes en notation européenne.

La tonalité des chants de cette église est, comme celle du plain-chant, divisée en huit tons, partagés en quatre authentiques et quatre plagaux. Chacun de ces huit tons est indiqué par un signe particulier dans les livres de chant. Nous en donnons le tableau :

TONS AUTHENTIQUES.

Dorien.	Lydien.	Phrygien.	Mixolydien.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[1] Tzetzes, *Die altgriechische Musik in der griechischen Kirche.* 1874.
[2] *De cantu et musica sacra*, etc., t. II, pl. VIII.
[3] *De l'état de la musique en Égypte*, etc., t. XIV, p. 380.

TONS PLAGAUX.
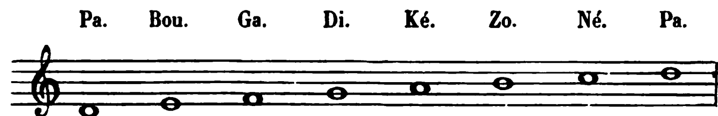
Hypodorien.	Hypolydien.	Hypophrygien.	Hypomixolydien.

La tonique du premier ton authentique répond à notre *mi*, et la finale aussi; mais on la rencontre parfois un ton plus bas. La tonique du deuxième authentique est *ré* et la finale *fa* #. La tonique et la finale du troisième tombent sur le *sol*, et celles du quatrième sur le *la*. La tonique des tons plagaux se trouve une quinte au-dessous de celle des authentiques.

Il y a aussi quatre *tons moyens*, ainsi appelés parce qu'ils tiennent le milieu entre les authentiques et les plagaux. Leur usage est beaucoup moins fréquent que celui des huit autres.

De même que dans le plain-chant, les tons du chant ecclésiastique grec ont des *neumes* qui servent à les faire reconnaître. Nous les reproduirons.

La gamme de chacun des tons grecs se compose de huit sons, que, dans l'ordre ascendant, on désigne par les syllabes *pa*, *bou*, *ga*, *di*, *ké*, *zo*, *né*, *pa*, lesquelles répondent aux notes de l'ancien mode dorien, ainsi :



L'ordre des syllabes est en raison de la note tonique. Si donc l'on veut connaître leur ordre dans un ton quelconque, par exemple le troisième authentique, ou phrygien, la tonique répondra à la troisième syllabe de la gamme dorienne, qui est *ga*, et la gamme phrygienne sera *ga*, *di*, *ké*, *zo*, *né*, *pa*, *bou*, *ga*. Ainsi de même pour les autres.

Les signes simples de la notation de l'église grecque sont au nombre de quinze, et classés de la façon suivante :

Ison, tonique sans tendance ascendante ou descendante . . . . .

SIGNES DE SUCCESSIONS ASCENDANTES.

Oligon, indiquant le mouvement ascendant d'un degré voisin de l'*ison* . . . .
Oxéia, signe ascendant de l'intervalle d'un ton . . . .
Pethaste, signe ascendant de l'intervalle d'un demi-ton . . . . . .
Kouphisma, ascension d'un degré (ton ou demi-ton) . . . .
Pélasthon, ascension d'un ton . . . .
Kentéma double, signe d'ascension d'un demi-ton . . . .
Kentéma simple, signe d'ascension de deux degrés . . . .
Hypsile, signe d'ascension de quatre degrés . . . .

SIGNES DE SUCCESSIONS DESCENDANTES.

Apostrophe, indiquant le mouvement descendant d'un degré....

Apostrophe double, indiquant le mouvement descendant d'un ton.

Hyporrhoé, signe de descente rapide de deux degrés.........

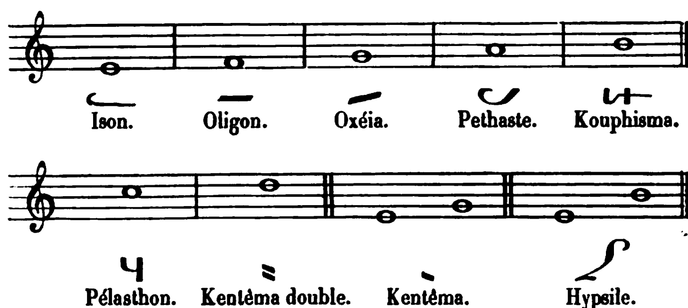
Kratêma hyporrhoon, signe de descente rapide de deux tons.....

Élaphron, signe de descente rapide de tierce majeure ou mineure.

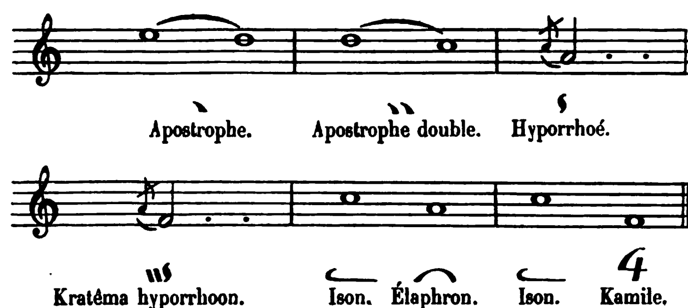
Kamile, signe de descente rapide de quinte................

Ces signes n'indiquent pas de sons déterminés; ils s'appliquent aux huit tons et même aux tons moyens. Les intonations qu'ils représentent ne sont que relatives. Voici la traduction des mouvements de la voix, indiqués par les signes suivants :

SIGNES ASCENDANTS.



SIGNES DESCENDANTS.



Ces signes ascendants ou descendants reçoivent la désignation générale de *corps* et d'*esprits*. Les corps sont les signes de mouvements conjoints; les esprits sont ceux des mouvements de tierce et de quinte. Ainsi, en montant, les corps sont : l'*oligon*, l'*oxéia*, le *pethaste*, le *kouphisma*, le *pélasthon* et le *kentêma double ;* en descendant : l'*apostrophe* et la *double apostrophe*. Quant à l'*hyporrhoé* et au *kratêma hyporrhoon*, ils ne sont pas considérés comme des corps, parce qu'ils ne marchent pas par mouvements conjoints, ni comme des esprits, parce que leurs mouvements sont trop rapides. Les esprits ascendants sont le *kentêma* et l'*hypsile ;* les esprits descendants sont l'*élaphron* et le *kamile*. L'intonation propre à chaque corps ascendant se détermine d'une manière positive dès que le ton est connu par l'inscription mise en tête du morceau. L'*ison*

donne leur signification tonale aux esprits descendants. On remarquera que ces derniers ne forment pas une gamme descendante, comme les corps en font une ascendante.

Les signes simples du chant ecclésiastique grec n'ont de signification déterminée que par le signe du ton, de même que les notes européennes n'en ont que par la clef posée au commencement de la portée.

Le chant ecclésiastique grec n'est pas mesuré comme notre musique ; il n'a que des durées relatives. C'est la même chose dans le plain-chant ; seulement, dans ce dernier, les valeurs de temps sont beaucoup moins variées que dans le premier.

Nous empruntons à Villoteau le tableau suivant :

SIGNES DE TEMPS.

NOMS.	SIGNES.	TEMPS.	VALEURS correspondantes.
Apoderma		1	𝅝
Baréia		3/4	𝅗𝅥.
Diplé	//	1/2	𝅗𝅥
Kratêma		3/8	♩.
Argon		1/4	♩
Piasma		3/16	♪.
Trachysma		1/8	♪

Il existe, dans le chant grec, des *hypostases*, ou grands signes, qui n'ont point de temps déterminé, car ce sont des signes d'ornement. Villoteau a prétendu qu'il règne parmi eux beaucoup de désordre et de confusion. « S'ils étaient classés méthodiquement, » dit-il (*loc. cit.*), « l'analogie aurait facilité la connaissance et la nature de chacun d'eux ; mais les musiciens grecs modernes n'ont pas la moindre idée de la méthode, et ce défaut répand dans leurs traités une telle obscurité, qu'eux-mêmes ont de la peine à s'y reconnaître. Nous ne croyons pas, » dit-il en terminant, « qu'il y ait personne, soit en Grèce soit ailleurs, qui les comprenne parfaitement. »

Fétis a été attiré par ce quasi défi, et a tenté d'expliquer ces hypostases. Aidé et conseillé par deux savants grecs, il les a traduits en notation moderne, et c'est son interprétation que nous donnons dans le tableau suivant :

TABLEAU DES HYPOSTASES[1].

Lygisma . . . .

Tzakysma . . . .

[1] Ce tableau et les suivants doivent être lus en clef de sol deuxième ligne.

Paraklêtikê...............

Enarchis.................

Baréia.................. ou

Chiron clasma............

Antikénoma..............

Tromikon synagma.........

Kylisma.................

Ekstrepton...............

Tromikon................

Thematismos écho.........

Hétéron parakylisma.......

Psifiston................

Psifiston synagma..........

Psifiston parakylisma.......

Antikéno kylisma..........

Thès apothès.............

Stauros.................

Synagma................

Thêma haploun...........

Choreuma...............

Nous transcrivons ici, comme exemple, un des chants de l'église grecque, noté comme ils le sont dans les livres des moines et des chantres grecs. C'est une antienne du second ton authentique.

Ἔρ ρα ναν μύ ρα με τὰ δα κρύ ων ἐ πὶ τὸ μνῆ μα

σοῦ αἱ γύναι κες καὶ ἐ πλή θη χα ρᾶς τὸ σ1ό

μα αὐ τοῦ ἐν τῷ λέ γειν ἀ νέ σ1η ὁ Κύ ρι ος.

En voici la traduction en notation européenne, telle que la donne Fétis[1] :

Er - ra nan my - ra mé - ta - da - kry -

on é - pi - to - mnê ma - sou ai

gy - nai - kes kai e - plé - thé cha -

ras to - sto - ma au - tou en to lé - gein.

A - ne - stê o Ky - ri - os.

Le chant liturgique grec contient aussi des quarts de ton, que l'on appelle *division* ou *diminution*. Chrysanthe de Madyte, dans son traité de musique ecclésiastique[2], dit que la *diminution* est l'amoindrissement par moitié ou par tiers du ton, du demi-ton et de l'*hémiole*, ou intervalle d'un ton et demi ; on l'appelle *hyphésis* et *diésis*.

[1] *Ouvr. cité*, t. IV, p. 24.

[2] Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιασ1ικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον (*Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode*), ch. VII, p. 22. Paris, 1821.

Les *divisions* et *diminutions* se font en montant et en descendant; leurs signes, que nous donnons ci-dessous, indiquent si elles sont ascendantes ou descendantes.

DU GRAVE À L'AIGU.	DE L'AIGU AU GRAVE.
Signe du *diésis* quart de ton.	Signe du *diésis* ou quart de ton.
Signe du demi-ton ou deux quarts.	Signe du demi-ton ou deux quarts.
Signe de trois quarts de ton.	Signe de trois quarts de ton.
Signe du *diésis* tiers de ton.	Signe d'un tiers de ton ou *diésis*.
Signe de deux tiers de ton.	Signe de deux tiers de ton.

Les livres de chant des églises grecques offrent ces signes superposés parfois à ceux de la mélodie.

LITURGIE ARMÉNIENNE.

De même que l'église byzantine, l'église arménienne, de deux siècles environ plus jeune que la première, possède, pour ses chants liturgiques, une notation composée de signes indiquant des groupes divers de sons; mais les intonations qu'ils représentent ne déterminent pas le ton du chant où ils sont employés. S'ils ne ressemblent pas beaucoup, quant à la forme, à ceux de la liturgie grecque ou byzantine, ils tendent du moins au même but. Ces signes de la notation arménienne, qui sont au nombre de vingt-quatre, ont des noms qui désignent leurs formes plutôt que leur emploi pratique. Ils ont été traduits en latin par Schrœder[1] et en allemand par Petermann[2]. On pourra consulter ces deux ouvrages, ainsi que celui de Tzetzes[3], où se trouvent des détails qui n'ont rien à faire ici. Voici le tableau de ces signes :
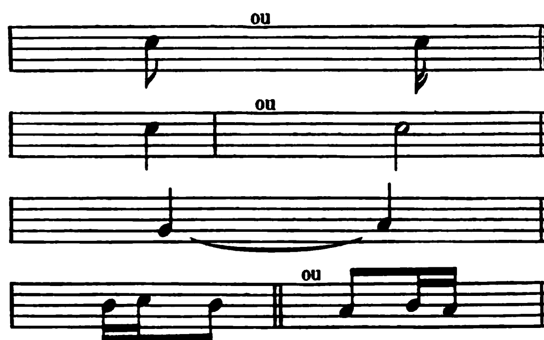
Schjecht.............

Bouth..............

Sough..............

Ergar..............

Barouik............



[1] *Thesaurus linguæ armenicæ antiquæ et hodiernæ*. Amsterdam, 1660.
[2] *Ueber die Musik der Armenier*. Leipzig, 1851.
[3] *Die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. 1874.

Sour...............

Thour............. ou

Tchacht...........

Olarck.............

Chundsch..........

Wjernachagh........

Njerknachagh........

Kharkach...........

Pouch..............

Chosrowajin.........

Ékordesch...........

Chum..............

Zark...............

Les noms des signes qui ne portent point de dénominations nous sont inconnus. Nous n'avons pas représenté la notation des deux premiers, parce

que le *schjecht* indique la note initiale, et le *bouth* est presque toujours le second degré de la gamme.

On modifie ces signes par des points placés au-dessus, comme ; cependant on ne voit pas qu'ils aient une signification différente des signes simples dans les interprétations qu'en font les chanteurs.

Il en est d'autres, dans les anciens livres, mais on n'est plus fixé aujourd'hui sur leur signification ; tels sont les suivants : ; les chanteurs eux-mêmes ne les connaissent plus. Il existe encore des signes qui ont une place dans la notation musicale et qui, pourtant, ne se rapportent qu'à la prononciation. Celui-ci, par exemple : , qui indique l'obligation d'ajouter la syllabe *ou* à la voyelle sur laquelle il est placé, ainsi : *aoua* pour *a*, *éoué* pour *é*, etc. ; et cet autre : , qui marque qu'il faut ajouter *y* à toutes les voyelles, comme : *aya*, *éyé*, *iyi*, etc.

Nous mettons comme exemple sous les yeux du lecteur une prière notée en signes arméniens, pour les saints martyrs de l'Arménie, avec traduction en notation européenne par Fétis[1].

A-rje yakn ar-darou thean i hajastan dsageal paidsarratzoutzjer stirbzjekje - ghje - tzi hjeghmamb arean

serbotznmaghdha nokh sotza chena - jea i mjez pargjevatou bareatz jev oghor - mea kho a-rara-dsots.

TRADUCTION.

Allegretto.

A-rje yakn ar - darou thean i hajas - tan dsa - geal pai-

dsa - rratzoutzjer stirbzjekje - - - ghje - - tzi hjegh mamb

arean ser - botzn - maghdha nokh so - - tza che-na - jea i

mjez par - - - gje-va - tou bar - eatz je - - - v

o - - ghor mea kho a - - ra - - - - ra - - - - dsotz.

[1] *Ouvr. cité*, t. IV, p. 93.

LITURGIE ÉTHIOPIENNE OU ABYSSINE.

Une tradition conservée chez les Nubiens et les Abyssins fait de saint Yared, apôtre de l'Éthiopie, l'inventeur de leur musique et de leurs chants religieux. D'après la légende, le Saint-Esprit serait descendu du ciel, sous sa forme ordinaire de colombe, tout exprès pour lui enseigner les trois modes du chant abyssin : *guez, ézel* et *araray*.

Un document ancien, traduit et publié par M. René Basset[1], nous porte à croire que la notation de ce chant pourrait bien ne dater que du XVIe siècle, car voici ce que dit à ce sujet M. Basset, d'après la chronique éthiopienne :

« . . . Du temps de Galâoudéouos (milieu du XVIe siècle) apparurent Azâj Gérâ et Azâj Râgoueb, prêtres instruits dans la musique. *Ils commencèrent à faire régner l'usage de la notation* dans le chant ecclésiastique, et instruisirent les prêtres de Tadbâba-Mâryâm, que ce prince avait fait bâtir. »

Les livres ecclésiastiques éthiopiens sont notés avec les caractères de leur langue, et, de même que dans les byzantins et les arméniens, les lettres ne représentent ni des sons déterminés ni des degrés de modes, mais uniquement des mouvements d'intervalles de sons et des formes mélodiques, ou des ornements du chant. Ces signes sont au nombre de quarante-trois. Nous en donnons le tableau ci-dessous, avec la traduction en notation européenne.

Hé	ሔ
Se	ሰ
Ka ou kiako	ከ
Oué	ዌ
Gue	ገ
Oua	ዋ
Ouaka	ዋከ
Ho	ሖ
Be	ብ

[1] Chronique éthiopienne, dans le *Journal asiatique*, août-septembre 1881, p. 109.

Nou .... ኑ

Ṣe .... ጽ

Ané .... ዕኔ

Tou .... ቱ

De .... ደ

Ke .... ቀ

Na .... ና

Zéa .... ዜአ

Oua .... ዋ

Oue .... ወ

Ya .... ያ

Naf .... ነፍ

Al .... አለ

Of .... ዖፍ

Han .... ኅን

8

Dou .... ዱ

E .... እ

Ye .... ይ

Ouo .... ዎ

A .... አ

ou

3

Di. . . . . ዲ

Sé. . . . . ሜ

Bo . . . . በ

Zah. . . . . ዘሕ

Zéze . . . . ዜዘ

Si. . . . . ሚ

Re . . . . ረ (ou)

Resé. . . . . ረሴ

Fe . . . . ፍ

Bé . . . . ቤ

Of. . . . . ዖፍ

Ke . . . . ቀ

Tze. . . . . ፀ (ou)

Hiaz . . . . ሠ

M. H. Zotenberg, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, a bien voulu nous indiquer, en ce qui concerne la notation éthiopienne, le passage suivant (page 76) de son *Catalogue des manuscrits éthiopiens (Gheez et Amharique).*

« Un certain nombre de passages de ces liturgies sont accompagnés de *notes* indiquant le mode de récitation[1]. Voici la liste, dans l'ordre alphabétique, des lettres et combinaisons de lettres que nous avons relevées dans notre manuscrit (n° 67) :

ሀል | ሀ | ሀል | ሆ

ለመ | ለማ | ለስ | ለነ | ለኪ | ለኬ | ለዳ | ሉጣ | ሊ | ሊኪ | ሊዶ | ልም | ልብ | ልት | ልዕ | ልያ | ልዳ | ልፍ | ሎ

[1] Voyez Villoteau, dans la *Description de l'Égypte,* édition in-8°, t. XIV, p. 270 et suiv.

ሖፀ | ሔ

መ | መን | መጠ | ሙሴ | ማኅ

ሠ | ሠም | ሚ | ሥራ

ረረ | ረበ | ር | ርማ | ርስ | ርእ | ሮ | ርሁ

ሰ | ሰቡ | ሰብ | ሰን | ሰአ | ሳ | ሳላ | ሳን | ስ | ስላ | ስብ | ስኑ | ሰላ

ቀ | ቃል | ቅር | ቅጽ

በ | በበ | በነ | በእ | በዮ | ቡ | ቢ | ቢተ | ቢቱ | ቢጽ | ባር | ቤ | ብር | ብሳ | ብኪ | ብዑ

ተ | ተቅ | ተን | ቱ | ቱረ | ታበ | ት | ትቅ | ትጉ

ኅ | ኅን | ኃ | ኃላ | ኃል | ኃሳ | ኃየ | ኃደ

ነሥ | ነኒ | ነኪ | ነካ | ነዋ | ነድ | ነፍ | ኑ | ና | ናሁ | ናፈ | ንኪ | ንዜ | ንዞ

አቡ | አንተ | አየ | አዩ | አይ | ኢ | ኢያ | እ | እኔ | እን | እግ

ከመ | ኪ | ካሀ | ከብ

ወ | ወሁ | ወመ | ወቡ | ወአ | ወዐ | ወዓ | ወጸ | ዊ | ው | ዎ

ዑ | ዓሲ | ዓዲ

ዘ | ዘተ | ዘእ | ዙ | ዚ | ዚእ | ዜ | ዜኑ | ዜኒ | ዜአ | ዞተ

ዩፈ | ያሰ | ይ | ይት | ዮ | ዮሐ | ዮጠ

ደ | ደመ | ደሳ | ዲ | ድ | ድዕ | ድድ | ዶ

ገብ | ገበ | ገደ | ጊ | ግድ

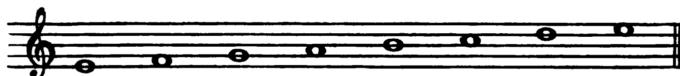
ጠላ | ጠወ | ጠጠ | ጢ

ጸ | ጸላ | ጸፍ | ጺን (ዲን?) | ጽ | ጽራ

ፀ | ፀራ | ፀወ | ፅ

ፈ | ፈቀ | ፈኪ | ፎ | ፍጡ

D'autres signes existent encore dans cette notation, mais leur signification est incertaine, et ils paraissent faire double emploi avec ceux que nous venons de citer. Pour ces derniers, ils ne deviennent des signes précis des degrés de la gamme que par le mode affecté aux chants de certains jours de la liturgie. Si ce jour est une simple férie, le chantre sait que toutes les mélodies du service de ce jour appartiennent au mode *guez*, dont la gamme est celle-ci :



Aucune incertitude n'est possible, puisque tous les signes doivent répondre à des intonations connues.

La même chose arrive pour les jours où le chantre doit employer les modes *ézel* et *araray*.

Voici, comme exemple de notation abyssine ou éthiopienne, une antienne du mode *guez*, pour les jours fériés :

ግዕዝ ፡ ዜማ

GUOZ ZÉMA (Mode Guez).

ቴቴ ይ ት ወለ
ፀወአሰኑ ከድዕዱ ንይፍ ር ኪ ∩ ይለ ፀወአአጽይ ዮሰ
አይኑ ፡ በረከት ፡ ወአይኑ ፡ ነገር ፡ ዜይስበሕ ፡ አይኑ ቃል ፡ ወአይኑ ፡
A y nou barakate oue a y nou neguere zeyzsiebahe. Ay noukhkale oue a y nou

• ’ ር ፀወአለ ገ ጸጹ ንቴቱ ዱ , ስ • • • • ፀ,አለ
ግናይ ፡ አይኑ ፡ አከቴት ፡ ወአይኑ ፡ ስም ፡ ዘንብሎ ፡ ላዕለ ፡ ዘይትፌተት ፡
guenay a y nou a ko tie te oue a y nou same zane blo la e la ze y t fie te t

• • ፀ ፍ ር
ዘንቱ ፡ አወስተ ፡
ze n tou é ve s ta.

TRADUCTION DE FÉTIS[1] EN NOTATION EUROPÉENNE.

Mouvement modéré.

A – – – – – – – y – nou – ba ra – ka – te oue – a
y – e – nou ne – – – gue – re ze – y – zie – ba – he. A – – – – – y –
noukh – – – – – ka – le oue – a – – y – e nou gue – – – na – y.
A – – – – – y – nou – – – a ko – tie – te oue – a – y – e – nou sa – –
me za – ne – blo la – e–la zeyt fie – – – – – – tet zentou – – – é vesta.

Nous pensons en avoir dit assez pour faire connaître ces bizarres notations orientales, si différentes de la nôtre.

[1] Cf. Fétis, *ouvr. cité,* t. IV, p. 107. Extrait de Villoteau, *loc. cit.*

CHAPITRE III.
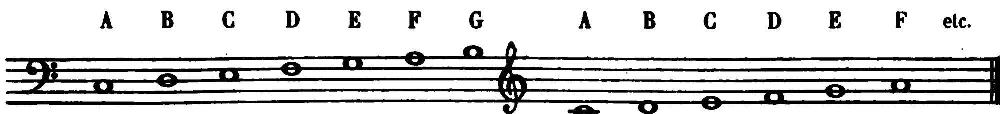
LES PRÉCURSEURS DE GUIDO D'AREZZO.

Avant de nous occuper du célèbre moine de Pompose, dont la renommée a traversé plus de huit siècles sans s'amoindrir, nous ne devons pas oublier plusieurs éminents didacticiens qui se firent connaître avant lui, et dont les divers systèmes de notation méritent d'être relatés : Aurélien de Réomé, Réginon de Prum, Remi d'Auxerre, Hucbald de Saint-Amand, Odon de Cluny, et quelques anonymes. Mais nous serons brefs à leur sujet, d'abord parce que notre tâche n'est pas de tracer des notices biographiques, ensuite parce que les renseignements que nous possédons sur eux sont loin d'être abondants et ne brillent pas positivement par la précision.

Aurélien, moine de Réomé, ou Moutiers-Saint-Jean (diocèse de Langres), vers le milieu du IXe siècle, est l'auteur d'un traité de musique intitulé : *Musica disciplina,* que Gerbert a inséré dans ses *Scriptores*[1]. Ce traité, consacré aux huit tons ecclésiastiques, dont il parle comme d'une invention récente et qui n'était pas encore généralement adoptée, est d'un médiocre intérêt pour l'histoire de la notation. L'auteur ne se sert que des neumes primitifs, sur lesquels il ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà.

Remi d'Auxerre, du nom de la ville où il naquit vers 850, fut appelé à Reims avec Hucbald, en 893, pour y enseigner les lettres, les sciences et la musique ; puis il alla professer à Paris, au commencement du Xe siècle. On a de lui un manuscrit sur la musique, également reproduit par Gerbert[2], dans lequel il traite de cet art suivant la doctrine des Grecs et d'après les théories de Boèce. Ce livre, pas plus que le précédent, ne fournit de renseignements bien précieux pour l'objet de notre travail.

Ce ne fut pas avant le Xe siècle que les lettres latines commencèrent à être usitées généralement pour l'écriture musicale. La plus ancienne notation de ce genre se trouve dans un traité de musique anonyme, intitulé : *De harmonica institutione.* Elle est basée sur la division de l'échelle par octaves, et n'emploie que les sept premières lettres de l'alphabet, exprimant les tons de notre échelle majeure[3] :
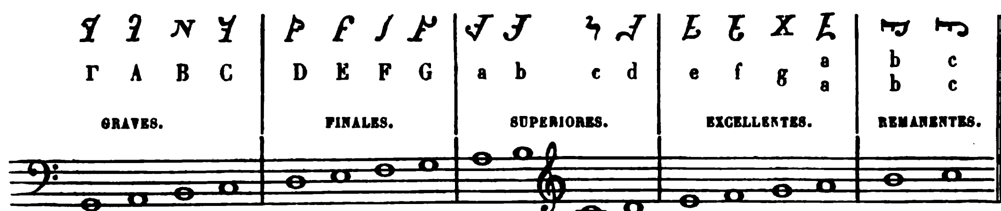


[1] *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, etc.* Saint-Blaise, 1784. 3 vol., t. I, p. 28-63.

[2] *Ibid.,* t. I, p. 63-94.

[3] Gevaert, *ouvr. cité,* t. I, p. 439.

Gerbert, ainsi que Notker Labeo[1] et d'autres musicographes, a attribué ce traité à Hucbald, mais nous doutons très fort de l'exactitude de cette assertion, car Hucbald est l'auteur d'une autre notation que nous allons exposer. Nous serions plutôt tentés de croire que le *De harmonica institutione* est l'œuvre de Réginon, abbé de Prum au diocèse de Trèves, lequel Réginon, né vers 850, mourut en 945, abbé de Saint-Maximin de Trèves.

Hucbald ou Hucbaud, moine de Saint-Amand au diocèse de Tournai, naquit vers 845 et mourut en 932. Nous savons que ce savant homme fut contemporain et collègue de Remi d'Auxerre, avec lequel il professa à Reims. Le plus important de ses ouvrages sur la musique est intitulé : *Enchiridion musicæ, auctore Uchubaldo Francigena*[2]. C'est un traité élémentaire conçu d'après les principes des Grecs ; il est divisé en dix-neuf chapitres, dans le premier desquels l'auteur expose un système de notation dont il est l'inventeur. Hermann, surnommé *Contract* (*contractus*) parce qu'il avait les membres paralysés, bénédictin de l'abbaye de Reichenau, mort vers 1055, donne un exemple de cette notation dans un ouvrage sur la musique qu'il a intitulé : *Opuscula de musica*[3]. Hucbald divise l'échelle musicale en quatre tétracordes commençant par le *gamma* (Γ), ou *sol* grave. Il les qualifie de *graves*, *finales*, *superiores* et *excellentes*. Aux seize sons de cette échelle il ajoute deux sons aigus, qu'il nomme *remanentes*, ce qui en porte le nombre à dix-huit. La division par octaves est abandonnée et cède la place au système tétracordal.



L'exemple suivant fait voir de quelle manière Hucbald se servait de cette notation :

E-go sum vi-a ve - ritas et vi - ta

Al - le - - lu-ia al-le-lu-ia.

[1] Il ne faut pas confondre ce Notker Labeo, abbé du monastère de Saint-Gall, né vers le milieu du x[e] siècle et mort le 29 juin 1022, avec un autre abbé de Saint-Gall du même nom : Notker Balbulus (*le bègue*), qui vécut plus d'un siècle avant lui. *Labeo* signifie « aux grosses lèvres ».

[2] Gerbert, *Scriptores*, etc., t. I, p. 152. Cf. aussi Coussemaker, *Mémoire sur Hucbald*. Paris, 1839-1840.

[3] *Ibid.*, t. II, p. 125-153.

Forkel le traduit ainsi [1] :

E - go sum vi - a ve - - - ri - tas et vi - - - ta

Al - - - le - - - - - - - lu - ia al - le - lu - ia.

Cette notation bizarre, que Bellermann [2] a qualifiée de *dasienne,* de *δασύς*, c'est-à-dire «avec le *spiritus asper*», et dont le but était de réduire au plus petit nombre possible les signes à employer, n'eut point de succès ; mais, par elle, son auteur avait surtout en vue d'obvier à l'incertitude qui régnait dans l'interprétation des neumes, incertitude telle que l'on ne pouvait jamais savoir si l'intervalle exigé était une tierce ou une quinte. Aussi fait-il valoir en ces termes les avantages de son nouveau système d'écriture : «Quod his notis, quas usus nunc tradidit, quæque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint remunerationis subsidium minime potest contingere ; incerto enim semper videntem ducunt vestigie.»

Hermann Contract ne doit pas non plus être passé sous silence, car, bien qu'il n'ait pas inventé de système particulier de notation, il a indiqué une manière de noter les intervalles en lettres grecques et latines, qui, de son temps, fut en usage pour aider à déchiffrer les neumes. Il est supposable que Hermann préconisa cette séméiographie pour protester contre celle de Hucbald. Voici comment il l'a désignée : E, unisson (*æquat*) ; S, seconde mineure ou demi-ton (*semitonium*) ; T, seconde majeure ou ton (*tonus*) ; TS, tierce mineure ou ton et demi (*tonus cum semitonio*) ; TT, tierce majeure ou deux tons (*ditonus*) ; D, quarte (*diatessaron*) ; Δ, quinte (*diapente*) ; ΔS, sixte mineure (*diapente cum semitonio*) ; ΔT, sixte majeure (*diapente cum tono*) ; ΔD, octave (*diapente cum diatessaron*).

C'est par erreur que ces quatre derniers signes ont été représentés par A dans Jean de Muris (*Speculum musicæ*), Coussemaker (*Scriptores*, t. II, p. 305) et Fétis (*Biogr. univ. des musiciens*). Ces deux musicographes ont eu trop grande confiance en Jean de Muris, qui avoue cependant «ne connaître la notation d'Hermann Contract que par ouï-dire (*reperisse memoratur*) et n'avoir jamais pu l'apprendre par la pratique». Jean Cotton, non plus, n'a pas connu *de visu* le traité d'Hermann, puisqu'il dit : «quod neumanti genus Hermannus Contractus reperisse dicitur,» etc.

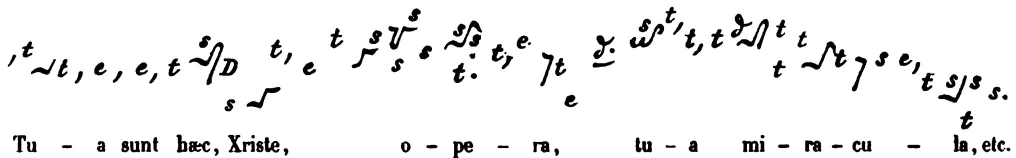
Ces lettres étaient aussi accompagnées de points et de virgules à propos

[1] *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 310. Leipzig, 1801.

[2] *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, 1847. Cf. aussi Gevaert, *ouvr. cité*, p. 379.

desquels l'auteur dit : « Sed hæc notæ cum punctis remissas, sine punctis intentas, vocum differentias discernunt prætextas ; » ce qui signifie qu'il entend par *remissio* l'abaissement du son, et par *intensio* son élévation, c'est-à-dire encore, que *diapente remissum* est une quinte vers le grave, et *diapente intensum* une quinte vers l'aigu. Jean de Muris, que nous ferons mieux connaître plus loin, remarque que cette notation était « ceteris imperfectior, confusior et incertior », et il croit qu'elle fut peu usitée, « puto ipsum parum fuisse usitatum. »

L'exemple suivant démontre comment Hermann Contract employait ces lettres combinées avec les neumes. Nous l'extrayons d'un codex latin de la Bibliothèque royale de Munich, n° 14965^{a}, fol. 7^{v}-8^{r}[1].



Odon de Cluny, ainsi nommé parce que, en 927, il devint abbé de cette célèbre abbaye où il mourut en 942, étudia sous la direction de Remi d'Auxerre. Son *Dialogus de musica*[2] traite de la division et de l'usage du monocorde, du ton et du demi-ton, des consonances, des modes, etc. On peut considérer cet ouvrage comme un manuel pratique de la musique de son temps. Il est écrit sous forme de dialogue entre un maître et son élève. A l'aide de la division du monocorde, Odon détermine les intonations des quinze tons diatoniques qui composent l'étendue des deux octaves, et arrive à cette formule :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭♮	c	d	e	f	g	a a

Le seizième son dépasse la deuxième octave parce que quelquefois, mais assez rarement, le chant atteignait jusqu'à ce son. Le maître explique à l'élève que les sons ♭ et ♮ portent tous deux le même chiffre (10) parce que souvent il se peut que le chant réclame le son ♭ (*b* mol) et souvent aussi le son ♮ (*b* dur), à l'exclusion du précédent[3].

Nous trouvons aussi une notation alphabétique d'un auteur inconnu, dont la clef est donnée par Bernelin[4] de Paris (xᵉ siècle), et par l'évêque d'Utrecht,

[1] Nous devons la communication de cet intéressant spécimen à l'obligeance de notre érudit confrère, M. le Dʳ Hugo Riemann, de Bromberg (Allemagne), auteur des *Studien zur Geschichte der Notenschrift* et de plusieurs autres ouvrages didactiques sur la musique.

[2] Gerbert, *Scriptores*, etc., t. I, p. 252.

[3] Nous reviendrons avec plus de détails sur ce sujet au livre V, chap. II.

[4] *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere, apud* Gerbert, *Scriptores*, etc., t. I, p. 312-330.

Adelbold[1], qui vivait au XIe siècle. L'échelle, dont nous donnons ci-dessous la traduction, est calquée sur le *système immuable* grec, commençant par la *proslambanomène*[2], et divisée selon les trois genres :

DIATONIQUE.

A B E G H I M O Q T V X Y CC DD FF HH II

CHROMATIQUE.

A B C F H I N O Q S V X AA BB DD FF GG II

ENHARMONIQUE.

A B D G H K L O P R V X Z AA DD EE FF II

Les grandes lettres capitales représentent les cordes stables des tétracordes.

Gerbert[3] nous fait connaître encore trois notations alphabétiques d'auteurs anonymes, dont la première n'est évidemment qu'une simplification de la précédente, fondée comme elle sur le système immuable grec réduit à la division diatonique :

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S

La seconde ne se distingue de celle-ci que par l'élimination du tétracorde *synemménon*. C'est la notation dite *Boécienne :*

A B C D E F G H I K L M N O P

La troisième, faussement attribuée à Odon de Cluny, est caractérisée par plusieurs points :

1° Par sa descente à un degré plus bas que la *proslambanomène ;*

[1] *De Musica, apud* Gerbert, *ibid.*, t. I., p. 304-312.

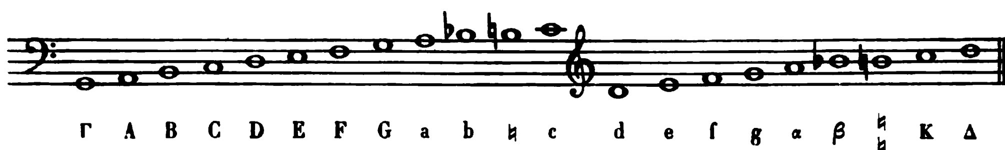
[2] Voyez ce que nous en disons au livre II, chap. 1, p. 20.

[3] *Scriptores*, etc., t. I, p. 342.

2° Par la reproduction des mêmes caractères latins ou de leurs équivalents grecs, à l'aigu, d'octave en octave ;

3° Par la *trite synemménon* (*si* ♭) ;

4° Et enfin par son étendue à l'aigu de la *nète hyperboléon* (*la*).



Th. Nisard[1] parle ainsi qu'il suit d'une autre notation alphabétique qu'il aurait découverte, mais il n'en indique pas la source :

« Je ne connais *qu'une* notation alphabétique qui s'étende jusqu'à l'Y. Personne ne l'a signalée, et c'est par *un heureux hasard* que je l'ai découverte. La voici, comparée à la notation boécienne :

NOTATION DE BOÈCE.

a b c d e f g h i k l m n o p

NOTATION INCONNUE À TOUS LES BIBLIOGRAPHES.

a b c E H I M O X Y cc dd ff nn —

Th. Nisard se serait exprimé avec plus de justesse, s'il avait dit qu'il ne connaissait pas de notation alphabétique dans laquelle l'Y fût compris, car celle-ci ne s'étend pas jusqu'à l'Y, puisque bien des lettres de l'alphabet manquent. Avec ce rectificatif même, il aurait encore été dans l'erreur, la notation de la triade, que nous avons donnée plus haut, d'après Bernelin et Adelbold, contenant non seulement l'Y, mais encore le Z. Il n'est pourtant pas supposable que Th. Nisard n'ait pas connu cette notation, bien autrement curieuse que celle découverte par lui.

En résumé, ces diverses notations, tentatives ingénieuses mais stériles de musiciens désireux de faire progresser leur art, ne paraissent pas avoir trouvé d'adhérents lorsqu'elles apparurent ; elles sont allées retrouver les neiges d'antan. Guido d'Arezzo les a toutes absorbées. Nous allons consacrer un chapitre spécial à ce grand homme. L'histoire de la notation musicale lui doit tant, que ce serait de l'ingratitude si nous passions légèrement sur lui dans ce travail.

[1] *Études sur les anciennes notations de l'Europe*, dans la *Revue archéologique* de 1852, t. IX, p. 136, note.

LIVRE IV.

NOTATIONS USUELLES DU MOYEN ÂGE.

CHAPITRE PREMIER.

GUIDO D'AREZZO ET SES INNOVATIONS.

Nous avons établi, à la fin de notre chapitre 1er du livre III, que la difficulté d'interprétation des neumes primitifs avait engagé les notateurs à chercher un moyen de parer aux inconvénients produits par l'insouciance des copistes, et qu'ils l'avaient trouvé en traçant à la pointe sèche, et dans l'épaisseur du vélin, une ligne indicatrice de l'élévation ou de l'abaissement des signes neumatiques.

Cette régularisation de la position relative des signes par une ligne sèche eut lieu vers 986, et cette ligne *génératrice de la portée* prit très probablement naissance au monastère de Corbie[1], qui était à cette époque, et depuis Charlemagne, une des plus célèbres écoles de plain-chant que possédât la France. En effet, la *Chronique de Corbie* pour l'année 986, citée par Gerbert[2], dit « que cette manière de noter la musique était nouvelle[3] ».

L'invention de la ligne unique était déjà une notable amélioration; mais, l'art musical progressant rapidement, elle devint bientôt insuffisante, et on la compléta par *l'adjonction, au-dessus et au-dessous, de lignes colorées, en tête desquelles on plaça des lettres pour indiquer l'intonation représentée par ces lignes.*

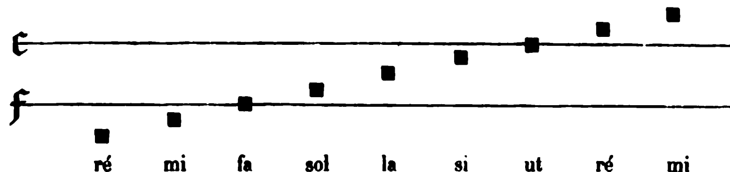
« La portée musicale, dit M. Charles Lévêque[4], ne fut pas adoptée immédiatement partout; la routine persista dans ses vieux errements. Le système des lignes prit néanmoins peu à peu le dessus et finit par faire disparaître entièrement les neumes primitifs. Au fur et à mesure que les lignes prévalurent, les neumes reçurent une forme plus précise. Les soins que les notateurs avaient été obligés de donner jusqu'alors à la position des signes se portèrent dorénavant sur ces signes eux-mêmes. Les lignes et les espaces étant devenus les points fixes qui devaient attirer l'attention du lecteur, on donna plus de relief aux parties des neumes qui tombaient sur ce point de repère; ce qui d'abord

[1] Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della musica*, t. II, p. 110, notes. Milan, 1826.
[2] *De cantu et musica sacra*, etc., t. II, p. 61.
[3] *Sub iis temporibus inceptus est novus modus canendi*, etc.
[4] *Journal des Savants*, novembre 1875, p. 675-676.

n'était qu'un simple angle aigu, un trait courbé ou contourné, prit peu à peu la forme d'un point rond ou carré; le reste finit par ne plus être qu'un simple délié, servant de trait d'union entre les points qui désignaient l'intonation. Cette modification, commencée à la fin du XI[e] siècle, s'est accomplie principalement pendant le XII[e]. »

Le sujet, par lui-même, est assez intéressant pour que nous lui consacrions encore quelques lignes, que nous empruntons à l'ouvrage du bénédictin dom Joseph Pothier (*loc. cit.*).

La méthode de la ligne unique était simple, mais plus les points représentant les sons devaient être éloignés de la ligne, plus il était difficile au transcripteur de les placer à la distance voulue et au chanteur d'apprécier cette distance. C'est pourquoi il devenait nécessaire de tracer une seconde ligne qui, en fixant la place de la note distante d'une quinte de la première ligne, rendait certaine la lecture de cette note et de ses voisines.



Sans cette deuxième ligne, la distance de *si* et *ut* restait ambiguë; plus haut, celle de *ré* et *mi* impossible à voir; mais avec les deux lignes il devient plus facile de fixer tous les degrés de l'échelle, pourvu toutefois, en ce qui concerne la note *la*, que celle-ci soit bien au milieu des deux lignes, et aussi que le *ré* grave ne monte pas trop près de la ligne du bas, et enfin que le *mi* aigu n'approche pas trop de la ligne supérieure. Si donc le copiste n'était pas guidé par un coup d'œil sûr, il y avait encore là matière à erreur; il ne restait plus, pour couper court à toute confusion et à tout embarras, qu'à tracer une ligne au milieu des deux autres, répondant à la note *la*.

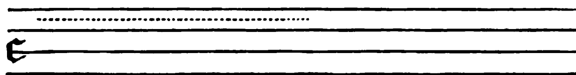
Enfin, selon que le chant s'étendait vers les sons graves ou vers les sons aigus, on ajoutait une quatrième ligne, soit au-dessous de F, soit au-dessus de C :



et c'est ainsi que se trouva inventée la portée, et, avec elle, les clefs.

Afin que l'œil pût discerner plus promptement la ligne qui portait la lettre-clef, cette ligne fut distinguée par une couleur. Le rouge fut assigné généralement à la ligne du *fa* et le jaune à la ligne de l'*ut*. Quelquefois, lorsque le *fa*, désigné par le minium, se trouvait occuper un interligne, on n'en traçait pas moins le trait rouge; cela, du moins, dans le cas où la note *fa* paraissait

dans la mélodie; ce trait supplémentaire ne comptait pas alors pour la portée et n'en occupait pas toute la longueur. Nous le représentons en pointillé :



Il était réservé à l'illustre moine de Pompose de mettre la dernière main à cette découverte, et de la perfectionner au point d'y attacher irrévocablement son nom. On n'a que de maigres renseignements sur cet homme éminent, dont le nom, depuis plus de huit siècles, occupe le monde musical, sans que l'on sache pertinemment à quoi il doit sa réputation, déjà bien grande de son temps.

Guido ou Gui, que tous les écrivains médiévistes ont appelé *Aretinus* (l'Arétin), du lieu de sa naissance, vit le jour à Arezzo (Toscane) sur la fin du xe siècle. Certains auteurs l'ont fait résider en Normandie, en Angleterre, en Allemagne, voire en Espagne. L'un d'eux [1] affirme même que c'est à Barcelone qu'il aurait acquis son savoir musical. Ceci nous semble appartenir à la fable, car si l'on ne peut douter que Guido ait entrepris de longs voyages, puisqu'il y fait lui-même allusion dans sa lettre au moine Michel [2], il est certain aussi que ce furent la jalousie causée par sa grande science musicale, et les mauvais sentiments qu'elle inspira contre lui à ses confrères, qui lui firent quitter le monastère de Pompose.

La date précise de sa naissance n'est pas connue; mais si l'on en croit le chroniqueur Sigebert de Gemblours (1112), il aurait vu le jour entre 991 et l'an 1000. Ce qui est incontestable, c'est qu'il fut moine bénédictin de l'abbaye de Pompose, près Ferrare, et qu'il s'y distingua par ses nombreuses connaissances, particulièrement en musique et en chant sacré. Mais, ainsi que nous venons de le dire, l'envie des autres moines, qui le brouillèrent avec le supérieur du couvent, lui fit prendre le parti de voyager et de se soustraire ainsi aux mauvais procédés par lesquels on rémunérait ses services.

De retour de ses pérégrinations, il alla se retirer dans le couvent des bénédictins d'Arezzo, sa ville natale, où il espérait finir tranquillement ses jours. Mais il avait compté sans sa renommée! En 1032, une lettre du pape Jean XIX le mandait à Rome. Désireux de connaître l'homme dont on parlait avec admiration comme du plus habile maître de musique de son temps, le souverain pontife voulut le voir et l'entendre expliquer sa méthode. Il fallut trois appels successifs pour que Guido se décidât à obéir au saint-père. C'est du moins ce qu'il dit dans sa lettre au moine Michel [3] :

[1] Soriano Fuertes, *Historia de la musica española*, etc. Madrid et Barcelone, 1855-1859.
[2] *Inde est quod me vides prolixis finibus exulatum*, etc.
[3] Cf. Gerbert, *Scriptores*, etc., t. II, p. 46.

«Le pape Jean, qui gouverne maintenant l'Église, ayant été informé de la réputation de notre école, et frappé d'étonnement que, par le moyen de nos procédés et de nos antiphonaires, les enfants connaissent les chants qu'ils n'ont jamais entendus, *m'a invité, par trois messages*, à me rendre auprès de lui. Je me suis donc mis en route pour Rome... » etc.

Guido fit voir au chef de l'Église l'antiphonaire qu'il avait noté; il lui expliqua sa méthode, et, après une démonstration des plus sommaires, il le mit à même de déchiffrer et de chanter la première antienne venue. Émerveillé d'un tel résultat, le pape voulut le retenir à Rome, mais Guido, affaibli et et souffrant, se faisant difficilement au climat de la ville éternelle, réconcilié d'ailleurs avec l'abbé de Pompose qu'il avait rencontré à la cour pontificale, préféra retourner dans son ancien monastère. Des annalistes de l'ordre des Camaldules[1] veulent que Guido soit entré dans leur ordre, et qu'il soit mort, en 1050, prieur de leur couvent de Sainte-Croix d'Avellano; mais le fait est très douteux, et l'on croit plutôt qu'il termina ses jours dans sa retraite de Pompose. C'est à cela que se borne tout ce que l'on sait sur les circonstances de la vie de cet homme remarquable. Nous allons maintenant passer en revue les travaux qui ont immortalisé son nom.

Ayant remarqué de bonne heure les inconvénients résultant de l'absence de toute méthode dans l'enseignement du chant ecclésiastique, il imagina des procédés qui, ainsi qu'il le dit dans sa lettre au moine Michel, permettaient d'acquérir en un mois des connaissances exigeant jusque-là une dizaine d'années d'études arides et décourageantes.

«Si tu désires, dit-il à son ami, fixer dans ta mémoire un son ou une neume de telle sorte qu'en quelque endroit que tu veuilles, dans quelque chant que ce soit, connu ou ignoré de toi, tu puisses le saisir sur-le-champ et l'articuler sans hésiter, tu dois graver dans ta tête ce même son ou cette même neume que tu as déjà entendu dans une mélodie quelle qu'elle soit, et pour chaque son que tu veux retenir avoir en vue une mélodie de même sorte, qui commence par la même note, telle que cette mélodie dont j'ai coutume de faire usage pour l'enseignement des enfants, les plus jeunes comme les plus avancés: *Ut queant laxis*, etc.[2] »

De là les noms *ut, ré, mi, fa, sol, la,* que Guido a tirés de l'hymne de saint Jean-Baptiste, composée, dit-on, vers le VIIe siècle, par Paul, diacre

[1] Ordre religieux dont le nom a été tiré du monastère de Camaldoli, situé près de Florence, fondé par saint Romuald en 1012; ces religieux se consacraient à la vie contemplative et suivaient la règle de Saint-Benoît.

[2] «Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinenda hujus modi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem voce incipiat, utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor: *Ut queant laxis*, etc.»

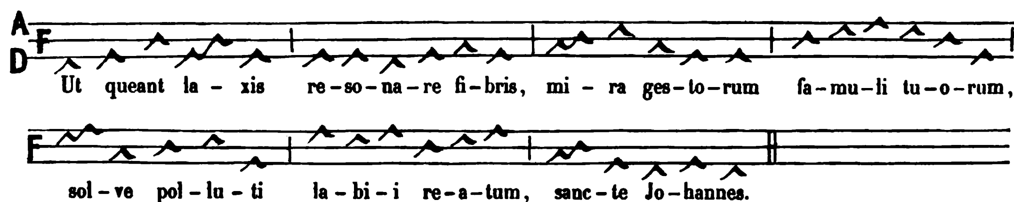
d'Aquilée et moine du mont Cassin, hymne dont les premiers vers de la première strophe sont :

Ut queant laxis *Re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti *La*bii reatum,
Sancte Johannes ! [1]
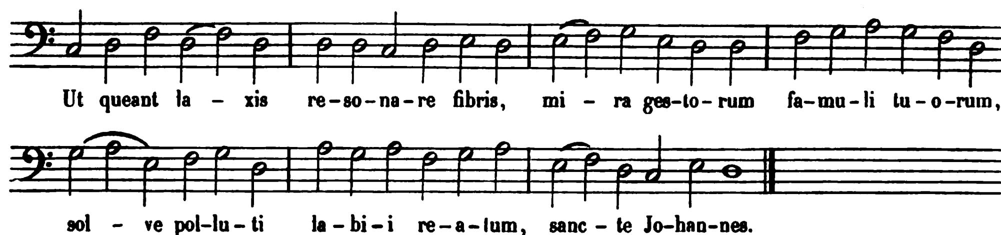
Certains auteurs ont prétendu [2] que Guido choisit ces syllabes pour en faire les noms de sa *gamme :* d'abord Guido ne s'est jamais servi de ce terme, car il employait toujours le mot *monocorde;* puis, si telle avait été son intention, il ne se serait pas borné à *six* notes seulement, puisqu'il connaissait la théorie de l'octave, la considérant comme la suite la plus naturelle. Guido déclare en outre qu'il y a *sept* degrés dans l'échelle musicale, et que *sept* lettres ou caractères doivent être employés pour les représenter. Voici comment il s'exprime dans le prologue en prose de son antiphonaire :

« L'octave (*diapason*) est la répétition de la même lettre de chaque côté (de la gamme), comme de B en b, de C en c, de D en d, ainsi du reste. Car, de même que l'un et l'autre son s'indiquent par la même lettre, ainsi sont-ils considérés comme étant de même nature et d'une similitude parfaite. De même aussi les sept jours de la semaine étant écoulés, nous les recommençons de telle sorte que nous appelons toujours du même nom le premier et le huitième jour, ainsi nous figurons et nommons de la même manière les sons à l'octave, parce que nous sentons qu'ils consonnent entre eux en vertu d'une

[1] Un manuscrit du *Micrologue* de Guido d'Arezzo, datant du xiie siècle, et appartenant à la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles (voyez Perraud, *Essais sur la musique.* Lyon, 1877), contient une version de l'hymne à saint Jean notée en neumes sur une portée de *trois* lignes, avec lettres servant de clefs. Sa rareté et son importance historique nous engagent à la reproduire. En outre, le chant actuel de cette hymne différant sensiblement de celui en usage à l'époque de Guido, nous en donnons la traduction en notation moderne, dans la forme usitée au xiie siècle. Voici cette version :



TRADUCTION.



[2] La Borde, *Essais sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780, in-4°, vol. III, p. 194-345.

harmonie naturelle. D'où il suit que le poète a pu dire, avec grande raison, qu'il y a sept degrés dans les sons, qui, alors même qu'ils semblent se multiplier, ne constituent pas pour cela une addition, mais une répétition, une récapitulation des uns et des autres.»

Puis il donne ces exemples dans les deux octaves du chant:

Γ	A	B	C	D	E	F	G
	I	II	III	IV	V	VI	VII
	a	♮	c	d	e	f	g
	I	II	III	IV	V	VI	VII

Faisons observer que si Guido a marqué le *gamma*, il ne l'a timbré d'aucun chiffre; s'il lui a donné une place dans son *monocorde*, c'est, comme le dit dom Jumilhac[1], par une espèce de condescendance pour l'ancien usage du système des Grecs, et pour ne pas choquer les personnes peu intelligentes ni accroître la jalousie que plusieurs avaient déjà conçue contre sa nouvelle méthode.

Il n'a donc pensé ni au système de l'*hexacorde* ni aux *muances*, dont on veut qu'il soit l'inventeur. Cependant, si l'on en croyait Fétis, qui, à la vérité, formule son opinion d'une façon dubitative, Guido y aurait contribué, mais dans une mesure bien minime. Ce qui paraît appartenir incontestablement à Guido, dit Fétis[2], c'est la représentation de l'échelle générale des sons par les cinq voyelles *a, e, i, o, u*, appliquées aux syllabes des deux chants de l'Église: *Sancte Johannes meritorum tuorum*, etc., et *Linguam refrenans temperet*, etc. Au commencement du chapitre XVII de son *Micrologue*, il dit positivement que cela était inconnu avant lui: «His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum utilissimum usui, licet hactenus inauditum.» Il conseille d'écrire ces cinq voyelles sur le monocorde, au-dessous des lettres représentatives des sons, «en recommençant la série des cinq voyelles autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'au son le plus aigu...» Il ne serait pas impossible, ajoute Fétis, que la triple série de voyelles, dont chacune représente des notes différentes, *eût donné l'idée* du système des muances, qui s'établit ensuite dans toutes les écoles de musique.

Oui, sans doute, il se peut que les successeurs de Guido aient été inspirés par ce procédé pour en arriver à leur monstrueux système, mais on conviendra que Guido n'en doit point porter la responsabilité. Entre le système des cinq voyelles et celui des muances il y a un abîme. Du reste, les auteurs ses contemporains dont nous avons les œuvres ne disent pas un mot de sa prétendue méthode de solmisation par l'hexacorde. Ainsi Bernon, abbé de Reichenau (1045), n'en parle pas dans son *Tonarius*[3], ou Règle des tons; Hermann Con-

[1] *La science et la pratique du plain-chant.* Paris, 1670, in-folio.
[2] *Biographie universelle des musiciens,* t. IV, p. 153.
[3] *Apud* Gerbert, *Scriptores,* etc., t. II, p. 62-127.

tract (1054), pas davantage; Wilhelm, abbé de Hirschau (1068), se tait sur ces syllabes, et Jean Cotton, l'admirateur de Guido, tout en rapportant leur origine à l'hymne de saint Jean, ne dit pas qu'*Aretinus* en fut l'inventeur. Ce qu'il a voulu, il nous l'apprend dans sa lettre à Michel : c'était, pour faciliter l'étude du chant, d'appliquer aux notes les intonations correspondantes dans une mélodie connue. Il n'indique pas l'hymne à saint Jean de préférence à toute autre ; il ne s'en est servi que parce qu'il l'affectionnait particulièrement, qu'elle était généralement chantée de son temps, et qu'on la regardait comme un spécifique infaillible contre l'enrouement. En la choisissant, il faisait preuve de perspicacité, parce qu'à chaque syllabe *ut, ré, mi, fa, sol, la,* le son monte d'un degré, et qu'elle offre une extrême facilité pour imprimer les intonations dans la mémoire.

De ce que ce chant, cité par lui en exemple et comme moyen mnémonique, ne s'élève que de six degrés diatoniques, on a conclu, sans plus réfléchir, qu'il avait voulu réduire la gamme à six notes, ce qui est tout simplement absurde. De là à le déclarer l'inventeur de l'hexacorde et des muances, il n'y avait qu'un pas, qui fut bientôt franchi. Mais si l'on veut avoir la preuve du contraire, que l'on jette les yeux sur sa constitution de la gamme du deuxième ton de l'Église, exactement conforme à notre gamme mineure. La voici[1] :

A B C D E F G A
Ton. 1/2 ton. Ton. Ton. 1/2 ton. Ton. Ton.

Si Guido n'a pas inventé le système hexacordal, il n'a pas inventé davantage la *main harmonique*, appelée à tort *manus Guidonis*. Nous n'insistons pas pour démontrer le peu de consistance de cette supposition, cette *main* appartenant si bien au système de l'hexacorde qu'on ne peut l'en détacher.

Revenons aux lignes colorées que nous avons mentionnées au début de ce chapitre.

Guido, voulant introduire la clarté et la simplicité dans la notation musicale, donna, comme le dit dom Jumilhac[2], auquel nous empruntons ses termes, ne pouvant mieux dire, « à deux de ses quatre lignes, deux couleurs diverses : à l'une, le rouge, pour marquer la lettre ou la clef de F (*fa*) ; à l'autre, le vert, pour marquer la lettre ou la clef de C (*ut*). Aux deux autres de ses lignes qui n'avaient aucune couleur, il mit à leur commencement deux autres des sept premières lettres, de sorte que, chacune de ses quatre lignes ayant sa lettre ou sa clef, les points ou les notes qui se trouvaient assis tant sur les lignes qu'au-dessus ou au-dessous et dans les interlignes étaient d'abord discernés avec tant d'évidence, qu'ensuite il n'a pas été besoin ni de continuer à distinguer les lignes par des couleurs, ni de multiplier les lignes ou les clefs. »

[1] Dans sa lettre au moine Michel.
[2] *La science et la pratique du plain-chant.* Paris, 1670.

Guido s'explique à ce sujet dans le prologue rythmique de son antiphonaire, où il compare une musique sans lignes ni lettres à un puits sans corde, dont l'eau, quelque abondante qu'elle soit, ne sert de rien à ceux qui la voient.

Les portées imaginées par ce didacticien illustre ont quatre lignes, et même quelquefois cinq, comme dans le manuscrit de son antiphonaire, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris [1], connu sous le nom de *Manuscrit de Saint-Évroult*.

En voici quelques exemples:

1

e	Ligne sèche,	portant	e ou clef de *mi*.
	verte,		la note *ut*.
A	sèche,		A ou clef de *la*.
	rouge,		la note *fa*.

2

	Ligne verte,	portant	la note *ut*.
A	sèche,		A ou *la*.
	rouge,		la note *fa*.
D	sèche,		D ou *ré*.

3

A	Ligne sèche,	portant	A ou *la*.
	rouge,		la note *fa*.
D	sèche,		D ou *ré*.
	verte,		la note *ut*.

4

A	Ligne sèche,	portant	A ou *la*.
	rouge,		la note *fa*.
D	sèche,		D ou *ré*.
	verte,		la note *ut*.
	sèche,		la note *si*.

Les lignes rouges et vertes indiquaient la place des deux demi-tons naturels. Dans certains manuscrits, la ligne verte est remplacée par une ligne jaune représentant toujours la position de l'*ut* (C).

Il est vrai que l'on trouve l'emploi des lignes dans des manuscrits antérieurs à l'époque où vécut Guido, mais, et ici nous laissons encore la parole à dom Jumilhac, « il est nécessaire de remarquer la différence qui est entre leurs lignes et celles dont Arétin s'est servi depuis, afin de ne pas se tromper dans le jugement que l'on peut porter de leur antiquité. Les lignes, donc, qui se voient dans les manuscrits qui ont précédé le siècle d'Arétin n'y ont été employées que pour conduire la main des écrivains, afin qu'ensuite tant l'écri-

[1] Supplément latin n° 1017.

ture du texte que les points ou les notes du chant fussent tirées avec plus de droiture (*sic*) et de symétrie. Du reste, tant ces lignes que leurs notes n'ont eu aucune lettre ni couleur, et, partant, elles sont qualifiées «aveugles» par Arétin, d'autant qu'elles sont privées de la lumière qui est nécessaire pour faire connaître la différence des sons et pour conduire le chant. Que si en quelques-uns de ces manuscrits il se voit maintenant quelque lettre à l'endroit de leurs points ou de leurs notes, il n'y a qu'à les regarder de près et à les examiner un peu plus exactement, et l'on trouvera qu'elles ne sont pas écrites de la même main, et qu'elles y ont été ajoutées depuis qu'on a pu leur donner de la lumière par le moyen des lettres d'Arétin, afin de les tirer de l'obscurité et de la confusion où elles étaient auparavant.»

Quant à ceux qui ont fait de lui l'inventeur du *monocorde*, du clavecin et d'autres instruments de musique, nous croyons inutile de les réfuter. Nous dirons seulement qu'il est question du monocorde dans des auteurs bien antérieurs à Guido, puisqu'on le trouve décrit dans le livre I des *Harmoniques* de Claude Ptolémée et dans le *Traité de musique* de Boèce. Ce qu'on ne peut lui refuser, c'est d'avoir, le premier, enseigné l'usage que l'on en pouvait faire pour l'étude de la musique pratique. En effet, il indique la manière d'en faire la division pour toutes les notes de l'échelle, et d'y placer des chevalets mobiles destinés à rendre sensibles leurs intonations.

J.-J. Rousseau[1] et Brossard[2] ont prétendu faire de Guido l'inventeur de la gamme, à laquelle il aurait donné ce nom à cause du *gamma* (Γ) grec qu'il aurait pris pour signe de la note commençant l'échelle des sons. Mais dans le chapitre II de son *Micrologue,* écrit[3] vers l'année 1020, Guido dit positivement[4] «que les modernes ont appliqué le Γ à la première note du système»; et dans le prologue rythmique de son antiphonaire on lit ces mots: *Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteris.* Une autre preuve irréfragable que Guido n'est pas le premier qui ait employé le Γ, c'est qu'Odon de Cluny, qui vécut un siècle avant lui, s'en est servi dans son traité de musique comme du son le plus bas de l'échelle musicale. Ce n'est donc pas lui qui l'a choisi pour en faire le premier son de la *gamme,* pas plus qu'il n'a inventé ce nom dont il ne s'est jamais servi. Dans le chapitre V du prologue en prose de son antiphonaire, il dit «que les lettres du *monocorde* sont au nombre de sept[5]», et non pas qu'il y a sept lettres dans la *gamme.*

De même que l'on a mis sur le compte de Guido une quantité d'inventions auxquelles il n'a jamais pensé, de même on ne s'est pas fait faute de lui attri-

[1] *Dictionnaire de musique,* à l'article *Gamme.*

[2] *Dictionnaire de musique,* à l'article *Gamme.* Paris, 1703.

[3] *Micrologus de disciplina artis musicæ, apud* Gerbert, *Scriptores,* etc., t. II, p. 33.

[4] *In primis ponatur* Γ *græcum a modernis adjunctum.*

[5] *Septem sunt litteræ monochordi.*

buer des ouvrages qui ne sont sortis ni de sa plume ni de son cerveau. Ceux qui lui appartiennent en propre sont :

1° Le *Micrologue*, précédé de sa lettre à Théobald ;

2° L'*Antiphonaire*, avec deux prologues ou préfaces, l'un en vers et l'autre en prose, contenant des règles de musique et de chant ;

3° La *Lettre au moine Michel*, auquel il donne des conseils sur la manière de diriger les études musicales, et surtout celles du chant ; par *chant*, il faut entendre le chant ecclésiastique, car Guido n'a parlé que de celui-là, et, comme tous les didacticiens de son époque, il dédaigna le chant profane ou populaire ;

4° Enfin un petit traité intitulé : *De sex motibus ad se invicem*, en quarante-trois vers hexamètres, contenant un acrostiche sur son nom. Il affectionnait ce petit tour de force poétique, et dans son *Micrologue* on en voit encore un autre du même genre.

C'est Forkel[1] qui a, le premier, commencé à déblayer le fatras d'erreurs accumulées sur le nom de Guido, mais c'est Fétis qui a mis en pleine lumière les œuvres authentiques de cet homme de génie et rétabli les faits qui le concernent dans toute leur exactitude. Par respect pour l'histoire, il faut que la vérité reprenne ses droits et brille de son seul éclat ; on ne peut donc savoir trop de gré à Fétis des peines qu'il s'est données pour élucider la biographie d'*Aretinus*, au grand avantage de la musicologie.

Toutefois, en faisant de Guido d'Arezzo l'inventeur des notes de la gamme et des lignes de la portée, la postérité s'est-elle trompée ou laissé tromper gratuitement ? Nous ne le pensons pas. Certainement Guido n'a rien inventé de tout cela ; en tous cas, il est le premier qui en ait conseillé la pratique et qui l'ait rendue accessible à chacun ; c'est lui qui a donné le branle à une réforme salutaire, et nous estimons que c'est avec pleine justice que ses successeurs, reconnaissants des services rendus par ce théoricien original à l'enseignement de la musique, ont fait remonter jusqu'à lui des inventions qu'il n'a jamais revendiquées. Monteverde, non plus, n'a pas inventé la tonalité moderne : son nom n'en reste pas moins attaché à cette admirable conception, parce que c'est lui qui a eu la hardiesse de réhabiliter le *triton* par l'attaque, sans préparation, de l'accord de septième dominante, ce que ses prédécesseurs n'avaient essayé que timidement et presque subrepticement.

Pour l'érudit, Guido ne sera plus désormais que l'intelligent réformateur de l'enseignement musical ; mais, quoi qu'on fasse, il demeurera toujours, pour la généralité du public, l'inventeur de la gamme et le promoteur de notre système de notation.

[1] *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 239 et suiv. Leipzig, 1788-1801.

CHAPITRE II.

HEXACORDES ET MUANCES.

Bien que la théorie des hexacordes et des muances ne fasse pas partie intégrante de la notation musicale, ce système de solmisation s'y rattache par trop de points pour que nous puissions l'omettre dans ce travail.

Lorsqu'il proposait au moine Michel l'hymne à saint Jean comme moyen mnémonique d'intonation, Guido d'Arezzo n'avait en vue ni de substituer les syllabes initiales des vers de cette hymne aux lettres romaines, ni de les affecter à l'appellation des notes de l'échelle. Si telle avait été son intention, à lui qui n'admettait que la théorie de l'octave, assurément il aurait trouvé une septième syllabe pour compléter la série des caractères du monocorde (gamme). Quoi qu'il en soit, l'idée de dénommer par des monosyllabes les notes de la gamme était si heureuse, si riche d'avenir, que les successeurs du célèbre moine s'empressèrent de la pratiquer et la firent presque généralement adopter. Malheureusement, ces didacticiens n'avaient ni la perspicacité, ni l'esprit lucide, ni surtout le génie du bénédictin de Pompose, et, dominés aussi par le préjugé qui rejetait le *triton*, ils n'osèrent pas compléter l'octave au moyen d'une septième syllabe caractéristique du B, qu'ils laissèrent innommé.

On a la preuve de l'acceptation presque universelle des six syllabes dans ces mots de Jean Cotton : « Nous avons adopté, pour l'usage de la musique, six syllabes différentes ; les Anglais, les Français et les Allemands se servent d'*ut, ré, mi, fa, sol, la*, mais les Italiens en ont d'autres[1], » etc. Chose étrange, c'est en Italie, dans la patrie même de Guido, que l'admission des six syllabes à lui attribuées rencontra le plus d'opposition. Elles devaient néanmoins l'emporter avec l'intronisation de l'hexacorde.

Si Guido n'est pas l'inventeur de ce système ni de celui des muances, ce que nous croyons avoir démontré, sur qui faut-il rejeter la conception de ces énormités ? Ici encore la recherche de la paternité est impossible. Cependant l'auteur le plus ancien qui en fasse mention est Jean Cotton, que Gerbert[2] croit être identique avec *Jean Scolasticus*, moine de l'abbaye de Saint-Matthias, à Trèves (1050). Son traité de musique, dédié à Fulgence, évêque anglais, porte ce titre : *Epistola Johannis ad Fulgentium*, et contient vingt-sept chapitres et un prologue. On trouve dans cet ouvrage la première indication connue du

[1] « Sex sunt syllabæ quas ad opus musicæ assumimus diversæ quidem apud diversos ; verum Angli, Francigenæ, Allemani utuntur *ut, ré, mi, fa, sol, la* ; Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis. »

[2] *Scriptores*, etc., t. II, p. 230.

système de solmisation par l'hexacorde avec les notes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* et la première aussi de la *main harmonique.*

Dans le chapitre XIII, Jean Cotton explique comment il faut s'y prendre pour appliquer les noms grecs de *proslambanomène, nète, mèse,* etc., aux sons représentés par les lettres A, B, C, etc.; mais ces noms grecs ne recommençant pas leur série d'octave en octave, comme les lettres, il donne le moyen de compter sur les doigts les sons des octaves pour retrouver les lettres qui les représentent sous les noms grecs. C'est là, incontestablement, l'origine de la *main musicale* ou *harmonique*, appelée à tort *main guidonienne,* dont nous avons déjà parlé, et dont voici la reproduction :



Le chapitre XIV est consacré par Jean Cotton à une méthode pour changer les noms des notes quand, dans le cours du chant, d'autres notes que les finales prennent la place de ces dernières, par suite de la transposition de leurs noms dans les octaves. « Les suites de notes, dit-il, peuvent se produire sous trois aspects, qu'on désigne par les noms de *protus* (premier), *deuterus* (second) et *tritus* (troisième). Pour savoir si le nom de *protus* doit être remplacé par ceux du *deuterus* ou du *tritus,* et réciproquement, il faut examiner si le chant conduit jusqu'au demi-ton représenté par le B dur (♮); en ce cas, on change le nom de ce dernier en E. D'autres changements ont lieu pour que les finales restent invariables. » Évidemment, ce sont bien les principes des trois hexacordes et de leurs muances. Jean Cotton les a-t-il inventés ou n'a-t-il fait que transcrire des règles admises de son temps? C'est ce qu'il est impossible de savoir.

Il n'en est pas moins réel que, malgré ses grands défauts, malgré les

inextricables difficultés qu'il présentait dans la pratique, le système des muances est demeuré en vigueur jusqu'au XVIII[e] siècle, puisque, en 1774, le P. Martini[1] en parle comme d'une chose d'un usage habituel en Italie, tant est puissante la force de l'habitude et de la sainte routine.

L'expression même de *solmisation* est un produit de ce système, car les deux premières syllabes de ce mot, *sol-mi*, expriment un espace de six notes, c'est-à-dire les deux extrémités de l'hexacorde *sol, la, si, ut, ré, mi*, qui était le premier hexacorde grave, et c'est sur le mécanisme des hexacordes qu'a été basé le système de solmisation par les muances, système qui a duré si longtemps, qu'il nous faut absolument le faire connaître dans toutes ses parties, heureux si nous parvenons à nous expliquer clairement et à être bien compris.

Le mot *muance*, qui vient du latin *mutare* (changer, muer), a été parfaitement choisi pour l'emploi auquel on le destinait, et qui consistait à exprimer les changements de notes qui s'opéraient sur les hexacordes par suite du mécanisme de la solmisation. Ceux qui préconisèrent ce système, lequel ne dut pas s'implanter avant le XII[e] siècle, n'ignoraient pas que la gamme se compose de sept sons; mais comme parmi ces sons il y en avait un, le B (*si*), qui était variable, puisque, mis en rapport avec F (*fa*), il forme l'intervalle, alors proscrit, de quarte majeure ou de *triton* (ce terrible *triton* si en horreur aux musiciens médiévistes, qu'ils l'appelaient *diabolus in musica*), et qu'il fallait absolument l'altérer par le *bémol*, cette corde, en raison même de ce double aspect, ne portait point de nom. On voulait l'ignorer; on refusait de la reconnaître. Elle existait bien dans l'échelle des sons, mais on ne la nommait pas. Considérée tantôt comme diatonique, tantôt comme chromatique, selon qu'elle était chantée dans la *propriété* de bécarre, de bémol ou de nature, on feignait de croire à la non-existence de cette corde, « parce que, dit d'Ortigue[2], dans la tonalité ancienne on éprouvait de la répugnance à mêler le diatonique au chromatique. »

Il est indispensable que nous expliquions ce qu'était cette *propriété*, autre produit, comme les muances, de la théorie hexacordale. On appelait de ce nom la disposition de la mélodie, particulièrement dans le plain-chant, selon qu'elle procédait, ainsi que nous venons de nous exprimer, par nature, par bémol ou par bécarre. Ces manières de solfier portaient le nom de *déductions*, et le genre de *déduction* s'appelait *propriété*. Il y en eut trois :

1° *Propriété de nature*, comme...........	*Ut, ré, mi, fa, sol, la.*
2° *Propriété de bémol*, comme...........	*Fa, sol, la, si* ♭, *ut, ré,*
se solfiant par les syllabes........	Ut, ré, mi, fa, sol, la.
3° *Propriété de bécarre*, comme..........	*Sol, la, si* ♮, *ut, ré, mi,*
que l'on solfiait aussi par les syllabes	Ut, ré, mi, fa, sol, la.

[1] *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto.* Bologne, 1774-1775.

[2] *Dictionnaire de plain-chant*, p. 886. Paris, 1854.

Tout demi-ton qui, dans la musique moderne, se forme par le moyen de *si-ut*, c'est-à-dire en montant, est exprimé par *mi-fa;* tout demi-ton qui se forme par *ut-si, si♭-la*, autrement dit, en descendant, est exprimé par *fa-mi;* en sorte que si nous voulions solfier notre gamme chromatique selon la méthode des muances, au lieu de dire en montant[1]:

Ut. Ut♯. Ré. Ré♯. Mi. Fa. Fa♯. Sol. Sol♯. La. La♯. Si. Ut.

ce serait:

Ut. Mi. Fa. Mi. Fa. Ut. Mi. Fa. Mi. Fa. Mi. Fa. Ut.

Et en descendant, au lieu de:

Ut. Si. Si♭. La. La♭. Sol. Sol♭. Fa. Mi. Mi♭. Ré. Ré♭. Ut.

ce serait:

Fa. Mi. Fa. Mi. Fa. Mi. Fa. Mi. Mi. Fa. Mi. Fa. Mi.

Est-il rien de plus contraire au bon sens? Ainsi, plutôt que de se servir d'une dénomination qui aurait introduit *le chromatique dans le diatonique*, et pour maintenir ce que dom Jumilhac (*loc. cit.*) appelle *une bonne suite dans les intervalles diatoniques*, on préféra se servir d'un moyen aussi compliqué que peu pratique, afin que le *si* ne se présentât pas sous un nom quelconque dans les divers hexacordes. A proprement parler, cette *bonne suite* n'était qu'une *fiction* par laquelle, à l'aide des muances, on rétablissait, en apparence, l'ordre diatonique violé par le fait.

Il saute aux yeux que le système des hexacordes fut le pendant de celui des tétracordes grecs. Ceux-ci ont donné naissance à ceux-là, car si le tétracorde est une suite de *quatre* sons par degrés conjoints, l'hexacorde est une suite de *six* sons, également par degrés conjoints. Exemple:

TÉTRACORDES.

Si. Ut. Ré. Mi. ⌒ Mi. Fa. Sol. La. ⌒ La. Si♭. Ut. Ré.

HEXACORDES.

Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. = Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. = Fa. Sol. La. Si♭. Ut. Ré.

Lorsque, dans la disposition du chant, le *fa* devait se trouver en relation de *triton* avec le *si*, c'est-à-dire d'un intervalle de trois secondes majeures, les anciens Grecs, par un déplacement de la conjonction, transportaient le troisième tétracorde (*diézeugménon*) un degré plus bas, en bémolisant le *si*. On l'a

[1] Lichtenthal, *Dizionario*, etc., *loc. cit.*

vu dans les tableaux que nous avons donnés du *système immuable*, au livre II, chapitre Ier. Ce fut aussi la raison d'être des trois hexacordes, qui, en se répétant et se superposant, formaient une série de sept hexacordes. Par conséquent, le premier : *sol, la, si*♮, *ut, ré, mi*, était pour les chants qui procédaient de la *propriété de bécarre ;* le second : *ut, ré, mi, fa, sol, la*, pour ceux qui procédaient de la *propriété de nature*, et le troisième : *fa, sol, la, si*♭, *ut, ré*, pour ceux qui procédaient de la *propriété de bémol.* Ces hexacordes s'emboîtaient, pour ainsi dire, les uns dans les autres ; chacun d'eux *anticipait* sur celui qui le suivait, pour marquer, sous une apparence diatonique, le demi-ton chromatique qui remplaçait le demi-ton naturel, de cette manière :

Γ A B C D E

Anticipation :

C D E F G a

Anticipation :

F G a b c d

Anticipation :

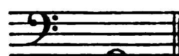
c d e f g aa etc.

Toutes ces séries de notes étaient invariablement solfiées, ou plutôt solmisées : *ut, ré, mi, fa, sol, la.* C'était, en réalité, de la *musique feinte,* puisque l'on *feignaît* certaines notes au moyen d'autres lettres que celles qui devaient les représenter selon l'ordre des degrés de la gamme.

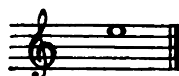
L'extension totale du système était donc de sept hexacordes, sous chacun desquels on plaçait les six syllabes de manière que *mi-fa* occupât toujours le demi-ton, c'est-à-dire l'intervalle compris entre le troisième et le quatrième degré. Ainsi :

1.	Sol.	La.	Si♮.	Ut.	Ré.	Mi.						
	Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*						
2.		Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.					
		Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*					
3.			Fa.	Sol.	La.	Si♭.	Ut.	Ré.				
			Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*				
4.				Sol.	La.	Si♮.	Ut.	Ré.	Mi.			
				Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*			
5.					Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.		
					Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*		
6.						Fa.	Sol.	La.	Si♭.	Ut.	Ré.	
						Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	
7.							Sol.	La.	Si♮.	Ut.	Ré.	Mi.
							Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*

Extension comprise entre le *sol*



et le *mi*



à partir du premier hexacorde.

Ces hexacordes se divisaient en ***durs, mols*** et ***naturels***, selon leurs propriétés. Le premier, qui s'étendait de ***sol*** à ***mi***, s'appelait « hexacorde dur » (*hexachordon durale* ou *durum*), parce qu'il portait le bécarre à la troisième note; celui de *fa* à *ré* se nommait « hexacorde mol » (*hexachordon molle* ou *molare*), parce que le *si* était bémolisé; enfin celui d'*ut* à *la* était « l'hexacorde naturel » (*hexachordon naturale* ou *permanens*), parce qu'il n'avait aucun des deux signes précédents.

Ainsi, toutes les fois que la mélodie ne dépassait pas l'étendue d'un hexacorde, le nom des notes ne changeait pas. Exemple dans l'hexacorde d'*ut* :

Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	*Sol.*	*Fa.*	*Mi.*	*Ré.*	*Ut*[1].
Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Sol.	Fa.	Mi.	Ré.	Ut.

Exemple dans l'hexacorde de *fa* :

Ut.	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	*Si* ♭.	*Ut.*	*La.*	*Si* ♭.	*Sol.*	*La.*	*Si* ♭.	*Sol.*	*Fa.*
Sol.	Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	Mi.	Fa.	Ré.	Mi.	Fa.	Ré.	Ut.

Mais si le chant avait une extension plus grande que celle de l'hexacorde, il fallait changer le nom des notes, afin que l'intervalle exprimé par *mi-fa* se trouvât toujours du troisième au quatrième degré. En supposant qu'on voulût chanter cette octave :

Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	*Si.*	*Ut.*
Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.		
				Ut.	Ré.	Mi.	Fa.

on était obligé de changer le nom de la note *sol* en celui de *ut*, celui de la note *la* en *ré*, pour que le *mi-fa* tombât sur le demi-ton *si-ut*[2].

Le tableau suivant fera comprendre beaucoup mieux que toutes les explications que nous en pourrions donner les différentes espèces de muances et le nom des sons qui résultent de cette méthode.

L'examen de ce tableau expliquera pour quelles raisons on nommait autrefois l'*ut*, C *sol-fa-ut*; le *mi*, E *la-mi*, et ainsi des autres notes. On verra que ces désignations indiquaient les places occupées par ces différents sons dans les hexacordes, et les dénominations diverses qu'ils recevaient.

[1] Pour faciliter la solmisation, les Italiens ont substitué la syllabe *do* à la syllabe *ut*, trop sourde quand on chante, et qui oblige à faire, comme on dit, *la petite bouche*. Cette substitution, dont J.-B. Doni est l'auteur, date de 1640.

[2] Pour que l'on puisse avoir une idée de cette division de la gamme en hexacordes, il est utile que l'on sache d'abord que l'inventeur de cette division avait sous les yeux les tétracordes des anciens Grecs, où le demi-ton devait toujours se trouver entre le premier et le second degré, ce qui explique pourquoi les anciens ne pouvaient pas commencer la division de leur système par le son le plus bas, appelé *proslambanomène* (*la*), mais par l'*hypate hypaton* (*si*). L'inventeur de l'hexacorde ayant voulu commencer par le son le plus bas, c'est-à-dire par le *gamma* (Γ), il donna au demi-ton une place différente de celle qu'il avait dans les tétracordes, c'est-à-dire qu'il le plaça entre le troisième et le quatrième degré; c'était une conséquence naturelle de cette nouvelle division qui commençait deux tons plus bas.

TABLEAU DES HEXACORDES.

	22 notes du système		1er hexacorde.	2e hexacorde.	3e hexacorde.	4e hexacorde.	5e hexacorde.	6e hexacorde.	7e hexacorde.
	Mi.	e e							La.
	Ré.	d d						La.	Sol.
DEMI-TON	Ut.	c c						Sol.	Fa.
	Si ♮.	♮♮							Mi.
DEMI-TON	Si ♭.	♭♭						Fa.	
	La.	a a					La.	Mi.	Ré.
	Sol.	g					Sol.	Ré.	Ut.
DEMI-TON	Fa.	f					Fa.	Ut.	
	Mi.	e				La.	Mi.		
	Ré.	d			La.	Sol.	Ré.		
DEMI-TON	Ut.	c			Sol.	Fa.	Ut.		
	Si ♮.	♮				Mi.			
DEMI-TON	Si ♭.	♭			Fa.				
	La.	a		La.	Mi.	Ré.			
	Sol.	G		Sol.	Ré.	Ut.			
DEMI-TON	Fa.	F		Fa.	Ut.				
	Mi.	E	La.	Mi.					
	Ré.	D	Sol.	Ré.					
DEMI-TON	Ut.	C	Fa.	Ut.					
	Si.	B	Mi.						
	La.	A	Ré.						
	Sol.	Γ	Ut.						

Pour aider à l'intelligence des anciens auteurs latins, italiens et français qui ont écrit sur la musique, nous croyons utile de donner le tableau suivant :

Auteurs latins.		Auteurs italiens.		Auteurs français.	
A	*La, mi, ré.*	A	*La.*	A	*Mi, la.*
B	*Fa, mi.*	B	*Fa, mi.*	B	*Fa, si.*
C	*Sol, fa, ut.*	C	*Sol, ut.*	C	*Sol, ut.*
D	*La, sol, ré.*	D	*La, sol.*	D	*La, ré.*
E	*La, mi.*	E	*La, mi.*	E	*Si, mi.*
F	*Fa, ut.*	F	*Fa, ut.*	F	*Ut, fa.*
G	*Sol, ré, ut.*	G	*Sol, ré.*	G	*Ré, sol.*

Cette dernière dénomination française ne fut inventée qu'après l'introduc-

tion de la syllabe *si*. Les écrivains français les plus anciens se sont servis de la même dénomination employée par les auteurs latins et italiens.

On sait que les hexacordes dérivent des tétracordes grecs. Si l'on compare la méthode des muances avec la solmisation hellénique, on trouvera aussi entre ces deux systèmes plus d'un point de contact. Ainsi, les syllabes *τε*, *τα*, *τη*, *τω*, répondaient exactement à nos syllabes modernes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, et pour continuer *la*, *si*, *ut*, il fallait reprendre *τα*, *τη*, *τω*; de plus, nous avons fait voir que, pour étendre les octaves à l'aigu comme au grave, on substituait des noms les uns aux autres; c'est bien là le principe des muances. Seulement nous devons reconnaître à l'avantage des Grecs, qu'ils ne faisaient de dénomination double ou triple de la même note que dans les cordes qui appartenaient à la fois aux tétracordes conjoints et disjoints, tandis que les muances se produisaient aussitôt que l'on changeait d'hexacorde.

« Nous croyons, dit d'Ortigue[1], que ce système de solmisation, tout compliqué et irrationnel qu'il était, du moins quant à la désignation de certaines notes, a été pourtant la sauvegarde de cette tonalité, et qu'il n'a disparu que lorsque le plain-chant, déjà altéré par le contact de la musique proprement dite, s'est laissé absorber par celle-ci. »

Nous croyons, nous, malgré ce que dit d'Ortigue, que, loin de la regretter, il faut applaudir à la suppression d'un système vraiment monstrueux, d'une incommodité flagrante et d'une difficulté inouïe, système qui a duré trop longtemps, puisqu'il nous faut arriver à la seconde moitié du XVI[e] siècle avant de constater les premiers symptômes de réaction contre lui.

[1] *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église*, in-4°, p. 886. Paris, 1854.

LIVRE V.

LA MUSIQUE MESURÉE ET SES NOTATIONS JUSQU'AU XVIII[e] SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

NOTATION NOIRE OU CARRÉE.

L'adoption définitive des lignes de la portée avec l'armature des clefs devait nécessairement amener la modification de l'écriture neumatique. Ces signes hiéroglyphiques si compliqués n'avaient plus de raison d'être, puisque, avec les lignes et les clefs, la position et l'intonation des notes étaient parfaitement déterminées; le point seul, avec ou sans queue, placé sur les lignes et dans les interlignes, suffisait amplement pour la séméiographie musicale. Cette transformation était fatale; elle devait arriver avec l'*organum* et le *déchant*[1], dont l'usage devint général à partir du x[e] siècle.

Du reste, si la musique d'église florissait et régnait en souveraine, la musique populaire, ou *vulgaire,* comme on l'appelait non sans dédain, ne demeura pas en arrière de sa toute-puissante sœur. Bien que sa vassale, en quelque sorte, bien que la suivant à la piste dans ses évolutions successives, acceptant ses théories, ses complications illogiques et sa notation, elle avait cependant sa vie particulière, et donnait déjà des signes précurseurs d'une émancipation qui allait croître de siècle en siècle, pour se déployer dans toute sa splendide envergure et arriver à l'admirable épanouissement où nous la voyons aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les deux sortes de musique existant au moyen âge (la sacrée et la profane) aient eu chacune leur tonalité et leur rythme distincts, et que ce soit de leur ensemble que naquit la musique mesurée des xii[e] et xiii[e] siècles. On ne peut préciser l'époque où s'imposa la doctrine de cette musique, mais il est permis de croire qu'aussitôt que le *déchant* fut établi, et

[1] Le *déchant* (*discantus*), selon Francon de Cologne, est un ensemble harmonieux de divers chants, dans lequel ces chants sont ajustés entre eux proportionnellement par des longues, des brèves et des semi-brèves, et représentés dans l'écriture par des figures diverses. Jean de Muris ajoute que le *déchant* simple avait toutes ses parties mesurées dans chaque temps, par opposition à un autre, l'*organum* proprement dit, l'*organum* pur, qui n'était pas mesuré dans toutes ses parties. Le mot *discantus* vient de *dis* (deux) et *cantus* (chant), c'est-à-dire «deux chants» ou un double chant. On a aussi employé dans le même sens le mot grec *diaphonia* (διαφωνία), dont on a fait *diaphonie,* nom que l'*organum* a longtemps porté.

que l'on eût donné aux notes d'une partie une durée égale à celle de l'autre, elle devint théorique pour tous les musiciens.

On pourrait s'étonner de ce que pas un des ouvrages sur la musique, antérieurs au xie siècle, ne parle de la musique séculière; mais il ne faut pas perdre de vue que les didacticiens, auteurs de ces méthodes, appartenaient au clergé, et que, pour eux, l'art mondain ne comptait pas, disons mieux, n'existait pas. C'est son exclusion, presque systématique de la part des vieux théoriciens, qui a fait conclure trop légèrement par certains musicographes, que les mélodies populaires étaient, comme le plain-chant, dépourvues de mesure. Il nous reste des monuments qui attestent le contraire. Ces témoins se trouvent dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges[1], qui contient, notés en neumes[2], les morceaux suivants:

1° Un chant sur la bataille de Fontanet, par Angelbert, qui y assistait. On sait que cette bataille, dans laquelle les fils de Louis le Débonnaire luttèrent l'un contre l'autre, fut livrée le 25 juin 841.

2° Un chant sur la mort d'Éric, duc de Frioul, par Paulin, patriarche d'Aquilée. Éric fut tué en 799.

3° Une complainte sur la mort de Charlemagne (814-815), attribuée, avec plus ou moins de vraisemblance, par dom Bouquet à saint Colomban.

4° Une autre sur la mort de l'abbé Hug, fils naturel de Charlemagne et de Régine, tué en 844 devant Toulouse.

5° Le chant de Godeschalc, célèbre hérésiarque saxon, mort en 868-869.

C'est au xie siècle qu'apparaît, avec le premier traité de musique mesurée, un nouveau système régulier de notation. Cependant, quoique ce genre de musique ait dû exister de tout temps (car les mélodies populaires ont toujours été mesurées et rythmées), ce fut le premier traité didactique consacré à cet art, dont jusque-là aucun auteur n'avait parlé. L'homme éminent qui en conçut et en réalisa l'idée fut Francon de Cologne, dit *Teutonicus,* lequel devint écolâtre de la cathédrale de Liège, et acquit, dans les écoles musicales du moyen âge, une immense popularité. La date de sa naissance n'est pas connue; mais on sait qu'il écrivit avant 1055 et qu'il vivait encore en 1083. Il définit ainsi cette musique: «La musique mesurable[3] est un chant mesuré par des longues et par des brèves;» et, trois siècles après lui, Jean de Muris disait que «le chant mesurable est un assemblage convenable de sons distincts, égaux ou inégaux, émis simultanément et suivant une certaine proportion de durée.» Donc, la proportionnalité des différentes figures des sons et la disposition des signes servant à représenter les modifications de durée furent le

[1] Aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 1154.

[2] On peut voir la copie exacte de ces chants dans le beau livre de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* Paris, 1852.

[3] «Mensurabilis est can'us longis brevibusque temporibus mensuratus.»

principal objet de la musique mesurée. Elle exigeait, par conséquent, un autre système notationnel que les neumes.

Avec Francon de Cologne, on voit se produire la *notation noire* ou *carrée*, dont l'origine ne peut être fixée avec certitude, mais qui doit avoir vu le jour beaucoup plus tôt que le XIe siècle. L'écriture de cette musique reçut différents noms : on l'appela *mesurée*, par opposition à la musique plane, unie, qui garde toujours la même mesure dans les sons; on la nomma aussi *mesurable*, *carrée*, *proportionnelle*, *figurée*, d'après le point de vue sous lequel on la considérait. S'il s'agissait de rappeler les « inextricables proportions[1] sur lesquelles les différentes mesures musicales étaient alors fondées », on la disait *proportionnelle*; s'occupait-on de la mesure en elle-même, c'était alors la musique ou la notation *mesurable* ou *mesurée*; voulait-on exprimer la figure même des notes, on l'appelait *figurée*, car les caractères que nous nommons *notes* étaient dits *figures* au XIIe siècle. « La figure, dit Jean de Muris[2], est la représentation de la voix réglée dans l'un des modes. » C'est de cette musique que traite Francon dans son *Ars cantus mensurabilis*[3].

Des écrivains mal informés ont attribué à Francon l'invention de cette musique; mais celui-ci n'a jamais eu la moindre prétention à cet égard; il mentionne, au contraire, les auteurs qui ont parlé avant lui de la musique mesurée, ce qui prouve que la chose n'était pas nouvelle de son temps. « Nous nous proposons, dit-il dans son prologue, de traiter en abrégé de cette musique mesurable, ne nous refusant pas d'intercaler ce que d'autres ont dit de bon, ni d'éditer et de corriger leurs erreurs, *et si quelque chose de nouveau a été inventé par nous*, nous le soutiendrons et le prouverons par de bonnes raisons. »

C'est en définitive à l'époque de Francon, c'est-à-dire au XIe siècle, qu'il faut faire remonter la première apparition de la musique mesurée et de la *notation noire*, si l'on veut leur donner une date précise. Cette période se divise en *ars antiqua* et en *ars nova*. Les règles de l'*ars antiqua* sont expliquées dans l'*Ars cantus mensurabilis* et dans les traités de musique de Walter Odington, d'Aristote[4], de Jean de Garlande, de Jérôme de Moravie et de quelques autres. Celles de l'*ars nova* se voient dans les écrits de Marchetto de Padoue, de Philippe de Vitry, de Tunsted, etc. Nous parlerons plus loin de ces auteurs.

Il est donc manifeste que, dès le XIIe siècle, la notation dite *carrée* commença de supplanter la notation neumatique, complètement disparue à la fin du

[1] Th. Nisard, *Revue de musique ancienne et moderne*, 1re année. Paris, 1856.

[2] « Figura est repræsentatio vocis in aliquo modorum ordinatæ. »

[3] Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 7360, ancien fonds.

[4] Pseudonyme d'un habile didacticien du XIIe siècle, dont on n'est pas parvenu à découvrir l'identité. Son traité intitulé : *Musica quadrata seu mensurata*, se trouve à la Bibliothèque nationale, n° 1136, supplément latin.

XIVe siècle[1]. Le point fut traduit de deux manières : par une note carrée et par une note en forme de losange. La note carrée à queue (▜) exprima la *longue;* la note carrée sans queue (■) exprima la *brève*, et la note losange (♦) la *semi-brève*. Il y eut aussi plus tard la longue double (*duplex longa*), qui valait deux longues (▀▀▜), mais qui fut peu employée.

La note carrée (*nota quadriquarta, quadrata*) est un simple dérivé des neumes. Cette transformation s'est opérée peu à peu, successivement, et non comme une nouveauté subite ou particulière. Cela confirme le précepte : *Natura non facit saltum*. C'est ce que constate Walter Odington[2], quand il dit : «Morosa *longa* vocatur, quæ prius *virga* dicitur nota, scilicet quadrata cum tractu a parte dextra, sic (▜). Velox vero vocatur *brevis*, quæ prius dicitur *punctus*, figura scilicet quadrata, sic (■).» A l'origine, au moins pour le plain-chant, ces deux signes n'eurent point de valeur rythmique différente.

Voici un exemple de cette notation en brèves et en semi-brèves; c'est la reproduction d'une chanson du sire de Coucy (1192) :

Quant li Ros - si - gnol jolis chante seur la flor d'É - té que naist

la Rose et le Lys et la rousé - e et vert pré; plains de

bon - ne vo - lounté chanterai confins a - mis mais disant suis
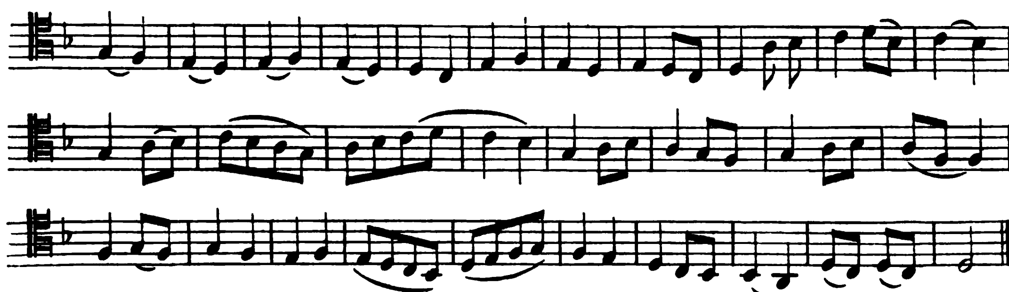
es - bahis que j'ai si très haut pensé

qu'à paines est accompli lis ser - vices dont j'ai-e gré.

TRADUCTION.

[1] Tevo, *Musico testore. Dell' invenzione delle figure musicali*. Venise, 1706.

[2] *De speculatione musicæ*, VI. Dans Coussemaker, *Scriptores de musica medii ævi*, 4 vol. Paris, 1864-1876; revision et continuation des *Scriptores* de Gerbert. t. I, p. 25.

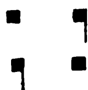


La *longue* avait une durée double de la brève. C'était la figure de notes sur laquelle la voix devait insister. Dans la mesure ternaire ou *parfaite*[1], la longue valait trois brèves.

La *brève* ou *carrée* (*quadrangularis sine aliquo tractu*, selon l'expression de Francon) était l'unité de mesure. C'est sur elle que se réglaient toutes les autres valeurs de notes; c'est elle aussi qui devint le type presque unique de la notation du plain-chant, parce que, comme le dit dom Jumilhac (*loc. cit.*), « elle sembla la plus propre tant à marquer l'égalité de la mesure des notes qu'à faire la liaison des unes avec les autres. »

La *semi-brève*, ainsi que l'indique son nom, valait la moitié de la brève. C'était la figure de notes sur laquelle la voix devait couler. L'exemple de la chanson précédente, du châtelain de Coucy, en donne la preuve. Elle se divisait en majeure et en mineure. La majeure valait deux tiers de la brève parfaite, et la mineure valait l'autre tiers. Ainsi, la semi-brève majeure en contenait deux mineures. La semi-brève correspondait à notre ronde; dans la notation moderne, elle a supplanté la brève comme signe d'unité de mesure.

La brève pouvait avoir deux valeurs différentes sans changer pour cela de figure; elle pouvait être droite (*recta*) ou altérée (*altera*). La brève droite valait un temps; la brève altérée en valait deux. Elle était droite quand elle suivait ou précédait isolément une longue, comme :



Lorsque deux brèves étaient entre deux longues, comme :



ou même lorsque deux brèves précédaient une longue, comme



la première était droite et la seconde altérée.

[1] Voyez même chapitre ce que nous disons de la *perfection* et de l'*imperfection*.

Si la première brève était suivie d'un point appelé *signum perfectionis* ou *divisio modi*, comme :



chaque brève devenait droite.

Bien d'autres règles, trop longues à rapporter ici, s'appliquaient encore à la brève.

Le *silence*, équivalent de la brève, avait également son signe graphique; il consistait en une barre verticale placée entre deux lignes de la portée, de cette manière :



Lorsque la *pause-brève* équivalait à une brève altérée, elle se marquait comme la pause-longue imparfaite, c'est-à-dire qu'au lieu d'occuper un seul espace dans une portée, elle occupait deux interlignes. Exemple :



On comptait six espèces de pauses :

La première valait trois temps, ou une *longue parfaite;* la deuxième valait deux temps, ou une *longue imparfaite;* la troisième, un temps, ou une *brève;* la quatrième, deux tiers de temps, ou une *semi-brève majeure;* la cinquième, un tiers de temps, ou une *semi-brève mineure;* la sixième n'avait aucune valeur de durée; on l'appelait *pause non mesurable*, et aussi *pause finale*, parce qu'elle était toujours destinée à former la clôture d'un morceau de musique. Elle embrassait toute la portée.

Le *soupir* (*suspiratio*), suivant Jean de Garlande, était une pause plus apparente que réelle; il pouvait exister avec ou sans trait, et il valait moins qu'une brève.

On lit dans le traité anonyme des *Règles sur l'art du déchant*[1] :

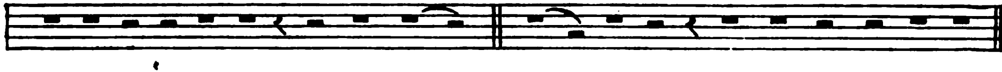
« N° 48. La pause est l'omission d'un son représenté par une figure équivalente dans l'un des modes.

« N° 49. Les pauses valent autant de temps qu'elles embrassent d'espaces de la portée, hors celle qui embrasse toutes les lignes et qui est appelée *non mesurable*. Exemple :

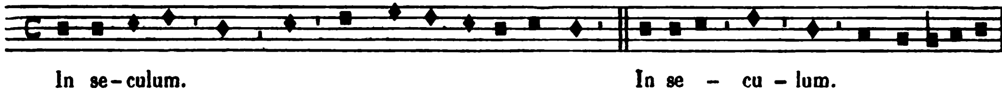


[1] Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 282.

que Coussemaker traduit ainsi :



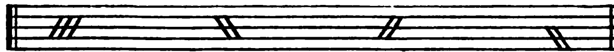
« N° 50. La différence entre la pause et la semi-brève majeure et mineure réside dans la position : si elle est au commencement, elle représente une semi-brève mineure ; si elle est placée après la note, elle est majeure. Elles doivent embrasser la moitié d'un espace. Exemple :



TRADUCTION DE COUSSEMAKER.



« N° 51. La division du mode, le soupir (*suspirium*) et la clôture syllabique sont figurés ainsi :



Nous avons à parler aussi de la brève avec *plique*, qui est différente de la brève avec *ligature*. La *plique* est pour nous d'un intérêt particulier, en ce qu'elle a passé de la notation neumatique dans la notation carrée ou noire, et s'y est maintenue longtemps. La *plique* (*plica*), ainsi nommée parce qu'elle avait une queue en forme de *pli*, était un ornement, un agrément du chant, « le seul, dit Perne[1], que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits. »

C'était une sorte de *ligature* ou d'*appoggiature*, le plus souvent à la seconde inférieure ou supérieure de la note principale, quelquefois à la tierce, à la quarte ou à la quinte. « La *plique*, dit Francon de Cologne, est une note de division du même son en grave et en aigu[2]. » La longue, la brève et la semi-brève pouvaient être pliquées. La *plique* était ascendante ou descendante. C'est ce que fait observer Francon, quand il dit : « Remarquez[3] que ces *pliques* ont une puissance semblable et une même valeur que les simples susdites ; » ce qui revient à dire qu'elles sont droites valant un temps, ou altérées valant deux temps, comme les brèves ordinaires, suivant la position qu'elles occupent.

[1] *Introduction à la musique des chansons du châtelain de Coucy.*

[2] « Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum. »

[3] « Et nota istas plicas similem habere potestatem et similiter in valore regulari quemadmodum simplices supradictæ. »

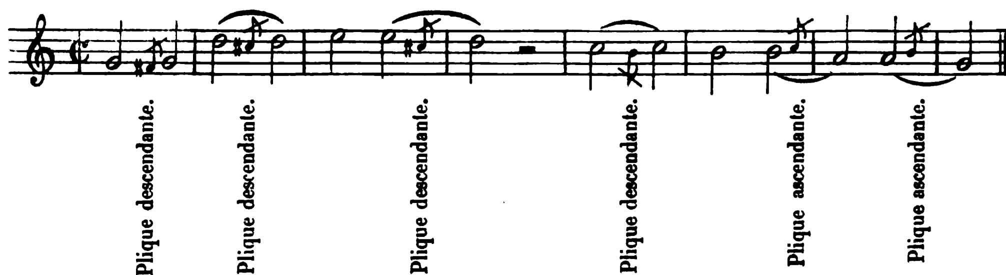
La *plique longue ascendante* était figurée par une note carrée ayant une queue à droite et tournée en haut, comme dans cet exemple : ▄, mais plus ordinairement par une note carrée ayant deux queues en haut, dont celle de droite était plus longue que celle de gauche, ainsi : ▄.

La *plique longue descendante* avait les deux queues tournées en bas : ▀.

La *plique brève ascendante* était figurée par une note carrée dont les queues étaient disposées en sens contraire de la plique longue ascendante. Exemple : ▄.

La *plique brève descendante* avait les queues tournées en bas. Exemple : ▀.

Quant à leur valeur, les notes pliquées étaient soumises aux mêmes règles que les notes simples; ce qui veut dire qu'elles étaient parfaites ou imparfaites, suivant leur position, abstraction faite de la *plique*. Donc, avec la *plique*, la voix ajoutait, à la suite de la longue ou de la brève, une petite note de passage, qui se faisait subitement « par contraction de l'épiglotte avec répercussion du gosier », dit Jean de Muris[1] dans son *Speculum musicæ,* et portait le son sur la note réelle suivante, sans toutefois prolonger en rien la valeur temporaire du son qui servait de point de départ à la *plique* ou à l'*appoggiature*. Exemple :



Nous venons de dire que la *plique* était une sorte de *ligature;* il faut que nous expliquions ce terme.

On nommait *ligature* ou *liaison* la réunion de plusieurs brèves, de manière à ne former qu'une figure. Les ligatures sont, comme les pliques, émanées des neumes (*neumæ compositæ*); seulement, dans la ligature, la concentration est souvent plus étendue que dans les neumes, car non seulement on rencontre trois, quatre et cinq notes réunies dans une ligature, mais encore, parfois, plus de dix. Quand la dernière note d'une ligature avait une queue ascendante ou descendante à droite, c'était toujours une plique. Toute dernière note oblique d'une ligature ayant une queue ascendante ou descendante à droite était une brève pliquée. Les deux exemples suivants, tirés de nos vieilles chansons françaises, feront comprendre clairement ce qu'étaient les ligatures :

[1] « Per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis. »

I. — Chanson tirée du *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de la Hale (1280)[1].

ligature. ligature.

Ro-bins m'ai-me, Ro-bin m'a Ro-bin m'a de-man-dé-e si m'a-ra.

ligature. ligature. ligature.

Robin m'a ca-la-ce-tè-le des car-tè-le bonne et belle souskranie et chaintu-re-le

ligature. ligature. ligature.

à leur ira. Ro-bins m'aime, Robin m'a Robin m'a de-man-dé-e si m'a-ra.

TRADUCTION.

II. — Chanson de Guillaume de Machault (deuxième moitié du XIV[e] siècle).

lig. lig.

Jaim la fleur de va-lour sans fo-lour et l'a-our nuit et jour par sa-vour.

lig. lig. lig. lig.

Car d'a-tour de coulour de dou-cour et d'o-dour et l'oimour ne mil-lour

lig. lig. ligature.

n'est de li pour ce en lan-gour. Veil bien mo-rir pour l'a-mour.

TRADUCTION.

[1] Bien que l'original ne porte aucune armature à la clef, nous croyons qu'il y faut un *si* ♭, car cette chanson est évidemment dans notre ton de *fa*. Dans ses *Fondateurs de l'opéra-comique*, M. P. Lacome a reproduit cette chanson avec un bémol à la clef.

La notation noire comportait encore bien d'autres règles qu'il nous semble inutile de reproduire. Au reste, nous écrivons l'histoire de la notation et non un traité didactique. Les lecteurs désireux de connaître ces règles avec plus de détails consulteront les ouvrages des auteurs qui vinrent après Francon et qui écrivirent sur l'*ars antiqua*. Ces auteurs sont :

1° Jean de Garlande, originaire de Lorraine, chanoine régulier et scolastique de l'abbaye de Saint-Paul, à Besançon, qui vécut dans la première moitié du XIIe siècle, et qui a laissé un traité de musique portant le titre de: *Tractatus musicæ mensurabilis*[1].

2° Jean de Bourgogne, lequel vécut dans les dernières années du XIIe siècle, et qui a fait une sorte de tableau synoptique des valeurs des notes de la musique mesurée, auquel il a donné le nom d'*arbor* (arbre).

3° Walter Odington, bénédictin du monastère d'Evesham, comté de Worcester (Angleterre), qui, vers 1217, a composé un traité de musique intitulé: *De speculatione musicæ*[2], dans lequel il cite Francon, mais où l'on voit que la doctrine de la musique mesurée était connue avant lui. Ce livre, où son auteur fait preuve d'une vaste érudition, est divisé en dix-sept chapitres, dont le sixième est consacré à la notation noire.

4° Jérôme de Moravie, dominicain, né dans le pays dont il porte le nom, et qui vécut vers 1260 dans le couvent de son ordre de la rue Saint-Jacques, à Paris, où il se trouvait en même temps que saint Thomas d'Aquin. Il est l'auteur d'un traité de musique, sorte d'encyclopédie musicale du temps, dont on ne connaît qu'un exemplaire appartenant à la Bibliothèque nationale[3], et qui a pour titre : *Tractatus musicæ, compilatus a fratre Hyeronimo Moravo, ordini Fratrum prædicatorum.* Il y relate les travaux de Francon, de Jean de Garlande et de Pierre Picard (*Petrus Picardus*), lequel serait demeuré ignoré sans lui[4], et donne des exemples d'un haut intérêt sur la notation, la mesure musicale et l'harmonie.

5° Marchetto (surnommé *de Padoue*, à cause du lieu de sa naissance), qui vécut dans la seconde moitié du XIIIe siècle, et qui a écrit deux ouvrages de musique très importants : 1° le *Lucidarium in arte musicæ planæ*, et 2° le *Pomerium artis musicæ mensurabilis*, vers 1274. Le premier, comme son titre l'indique, traite exclusivement du plain-chant. Le *Pomerium*, que Gerbert a reproduit[5], est un long et savant commentaire sur la doctrine de la musique mesurée de Francon de Cologne; il élucide de nombreuses difficultés inhérentes à la notation en usage sur la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe.

[1] Dans Coussemaker, *Scriptores*, etc., t. I, p. 159.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 216.
[3] N° 1817, fonds Sorbonne, ancien 1244.
[4] Manque dans la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis.
[5] *Scriptores*, etc., t. III, p. 65-188.

6° Enfin Philippe de Vitry, que l'on peut considérer comme le propagateur, sinon le fondateur de l'*ars nova*. Philippe de Vitry, que l'on croit avoir été évêque de Meaux dans la première moitié du XIV[e] siècle, a imaginé, le premier, de se servir de notes d'une valeur moindre que la semi-brève. Dans son traité de musique intitulé: *Ars cujusvis compositionis de motetis*[1], il parle de la *minime* et de la *semi-minime*, sans pourtant s'en attribuer l'invention. Il explique pourquoi certaines dissonances ne pouvaient être employées que sur des notes de peu de durée, divisions et sous-divisions de la semi-brève. Philippe de Vitry avait été précédé, dans cette innovation, par son contemporain Petrus de Cruce, ou *maître Pierre de la Croix*, prêtre du diocèse d'Amiens au XIII[e] siècle, qui, dans son *Tractatus de tonis*[2], a, le premier, attribué au temps ternaire plus de trois semi-brèves, ainsi que le fait remarquer Jean de Muris dans son *Speculum musicæ*.

On voit déjà dans l'*Ars nova* de notables améliorations et un accroissement sensible des figures de notes. La *minime* (♦), la *semi-minime* (♦) et la *fusa* (♦) apparaissent pour la première fois. La minime, équivalent de notre blanche actuelle, était la moitié de la semi-brève; la semi-minime, ou moitié de la minime, équivalent de notre noire, se rencontre déjà dans une chanson d'Adam de la Hale, surnommé *le Bossu d'Arras*[3], poète et chanteur au service du comte de Provence, en 1280, et dont la célèbre composition, *le Jeu de Robin et Marion*, dont nous avons donné plus haut une chanson, peut être considérée comme le prototype de notre opéra-comique. La *fusa*, nommée aussi *chroma*, répondait à la valeur de notre croche.

Philippe de Vitry passe pour avoir introduit une nouvelle manière de diviser le *temps* musical. Le rythme binaire, on ne sait pourquoi, n'existait pas dans la musique de cette époque, et cela paraît d'autant plus surprenant que le rythme à deux temps est le plus naturel, puisque c'est celui de la respiration et de la marche.

[1] Bibliothèque nationale, n° 7378 A, in-4°.

[2] British Museum, fonds harléien, n° 281.

[3] Adam de la Hale, que Coussemaker orthographie *de la Halle*, occupe dans l'histoire de la musique une place trop éminente et y a joué un rôle trop important, pour que nous ne lui consacrions pas quelques lignes. On croit qu'il naquit à Arras vers 1240. Il entra au service du comte de Provence, qu'il suivit à Naples, où il mourut vers 1287. *Le Jeu de Robin et Marion*, qu'il paraît avoir composé à Naples, vers 1285, pour le divertissement de la cour, est un véritable opéra-comique divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais pas d'ensembles. Il y a onze personnages. «Tout porte à croire, dit Coussemaker dans son étude sur notre *trouvère*, que les airs étaient accompagnés par des instruments de musique. Robin joue du flageolet d'argent; Huars, de la musette; Baudon et Gauthier, du tambourin et de la cornemuse; deux autres du cor.» Adam de la Hale a aussi composé des rondeaux et des motets très remarquables pour l'époque où ils furent écrits, mais c'est son *Jeu-parti de Robin et Marion* qui lui assure l'immortalité dans l'histoire de l'art.

Avant notre auteur, et par raison mystique, on n'employait dans la musique mesurable que le temps *ternaire* ou *parfait;* le nombre *trois,* ne souffrant pas de division, était regardé comme plus parfait que le nombre deux. «Le temps ternaire, dit Jean de Muris, est appelé *parfait,* selon Francon, homme très habile dans cet art, parce qu'il a reçu son nom de la sainte Trinité, qui est la pure et vraie perfection[1].»

Si l'on se reporte à ce que nous avons dit de la musique chinoise (livre I, chapitre III, page 12), on verra que les Chinois aussi considéraient les nombres impairs comme plus parfaits que les nombres pairs, puisqu'ils avaient partagé leurs douze *lu* en six parfaits ou impairs, et en six imparfaits ou pairs.

Philippe de Vitry donna droit de cité au temps *binaire* ou *imparfait,* et inventa un signe pour distinguer la perfection d'avec l'imperfection. Dans le premier cas, il ajoutait à la clef un cercle entier (O), qui est aussi la figure la plus parfaite de toutes, et dans le second, un demi-cercle (C), qui n'est qu'un cercle imparfait.

Adam de Fulde, dans son traité de musique terminé en 1490[2], écrit: «Tout cercle désigne le temps parfait, et tout demi-cercle le temps imparfait[3],» ce qui veut dire que, quels que soient les signes posés à la clef en tête d'un morceau de musique, soit pour désigner le mode, soit pour désigner la prolation, etc., la brève vaut toujours trois semi-brèves lorsqu'il y a un cercle, et deux semi-brèves lorsqu'il n'y a qu'un demi-cercle. Dans la musique moderne, nous avons retenu ce demi-cercle, ce C, pour en faire le signe de la mesure à quatre temps, qui n'est, à proprement parler, qu'une double mesure binaire. Nous le barrons ainsi (₵) pour en faire le signe de la mesure à deux temps (binaire).

On appela *prolation* cette manière de diviser le temps en *parfait* et en *imparfait.* Par conséquent, la prolation parfaite était ternaire, et la prolation imparfaite, binaire. Un point dans le cercle (⊙) ou dans le demi-cercle (Ͼ) indiquait la prolation majeure; elle était mineure quand ce point manquait. On pouvait donc distinguer bien facilement le temps *parfait* d'avec l'*imparfait.* D'après Pierre Aron, Franchino Gaffori définit la prolation une quantité de minimes considérées et appliquées à la figure semi-brève. Ainsi, la prolation était parfaite lorsque l'on trouvait dans la composition la semi-brève valant trois minimes, imparfaite lorsque la semi-brève ne valait que deux minimes. Dans le plain-chant, on entendait aussi par *prolation* le rapport des syllabes brèves avec les syllabes longues, et c'est à cause de cela qu'on disait autrefois: Chanter *cum bona prolatione et mensura.*

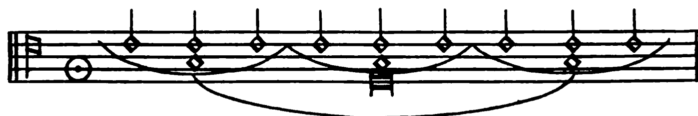
[1] «Ternarius autem tempus, secundum Franconem, in hac arte peritissimum, perfectus dicitur, eo quod a summa Trinitate, quæ vera et pura perfectio est, nomen sumpsit.»

[2] *Apud* Gerbert, *Scriptores,* etc., t. III, p. 329.

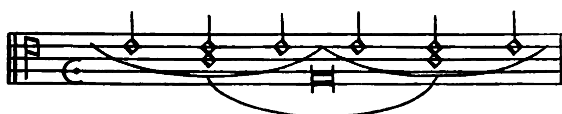
[3] «Omnis circulus perfectum tempus, et omnis semi-circulus imperfectum tempus designat.»

L'exemple suivant, tiré de Forkel, fera comprendre mieux que toute explication ce que c'était que la prolation.

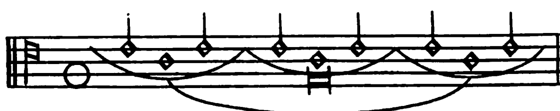
PROLATION PARFAITE EN TEMPS PARFAIT.



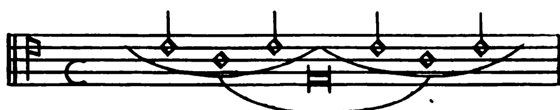
PROLATION PARFAITE EN TEMPS IMPARFAIT.



PROLATION IMPARFAITE EN TEMPS PARFAIT.



PROLATION IMPARFAITE EN TEMPS IMPARFAIT.



On voit maintenant comment ces quatre signes (⊙ ⋐ O C) servirent à expliquer les rapports dans les prolations. Marchetto de Padoue, comme Philippe de Vitry, s'est montré partisan de la mesure binaire, et, dans son *Pomerium*, il a indiqué la manière de modifier les sons pour les adapter à cette mesure.

CHAPITRE II.

NOTATION BLANCHE.

Dès les premières années du XIV[e] siècle, la *notation blanche* commence à se montrer, et à sa suite arrivent toutes les innovations séméiographiques qui concourront à la naissance de notre notation. On serait presque en droit de l'appeler aussi *notation française*, car les principaux auteurs qui en ont parlé et les compositeurs illustres qui l'ont adoptée et propagée, furent des Français ou des Gallo-Belges.

Jean de Muris ou de Meurs, né en Normandie (*Normannus*, comme il se qualifie), fut docteur et professeur en Sorbonne à Paris, et vécut, à ce que l'on croit, de 1300 à 1370. C'est, à juste titre, le plus célèbre musicographe du XIV[e] siècle. Son *Speculum musicæ*, dont la Bibliothèque nationale possède deux superbes manuscrits[1], les seuls connus, est le plus considérable de ses ouvrages, qui se composent de deux livres *de musica pratica*, d'un livre sur la musique spéculative, d'un petit traité de la musique mesurée, et d'un autre du contrepoint et du chant sur le livre, intitulé *Ars discantus*. Dans le dernier chapitre du *Speculum musicæ*, il disserte sur la musique figurée, sur son système et sur le déchant. Il y parle de la manière adoptée par certains musiciens d'écrire à l'*encre rouge* les notes dont ils voulaient modifier la valeur, mais il ajoute « qu'elle n'était en usage que pour les élégies et les rondeaux[2] ». Marchetto de Padoue l'avait déjà dit avant lui, mais Guillaume de Machault est le premier compositeur du XIV[e] siècle chez lequel on rencontre le mélange de notes noires avec des notes rouges (*notulæ rubræ*), lesquelles marquaient l'*imperfection*. Il le dit positivement dans l'introduction de sa messe à quatre voix[3], que l'on croit avoir été chantée, en 1364, au sacre de Charles V, dit le Sage : « Les noires sont parfaites, les rouges sont imparfaites[4]. » Ce qui revient à dire que les notes imparfaites perdaient le tiers de leur valeur.

On conçoit sans peine que l'obligation où étaient les compositeurs et les copistes de se servir de deux encres différentes, devait rendre l'écriture musicale fort incommode, et l'on dut chercher à s'affranchir d'une si gênante sujétion. De là vient que, pour n'employer qu'une seule sorte d'encre, on remplaça les notes *noires* ou *pleines* par des notes *blanches* ou *vides* (*notulæ vacuæ*, *albæ*,

[1] N[os] 7027 et 7207.

[2] « Notulæ rubræ aliquando ponuntur in elegiis et rondellis, huc et illuc ut ad invicem possint cum aliquis perfectionibus computari. »

[3] Manuscrit n° 25, fonds La Vallière de la Bibliothèque nationale.

[4] « Nigræ sunt perfectæ, rubræ sunt imperfectæ. »

cavatæ, denigratæ). On appela aussi les notes noires *notes colorées* (*notulæ coloratæ*). En outre, la musique mesurable faisant chaque jour de nouveaux progrès, et ses exigences croissant en proportion de l'importance qu'elle prenait, il fallut multiplier les figures de notes et écrire en notation blanche les signes musicaux qui, jusque-là, avaient été représentés en notation noire, afin qu'il fût possible de distinguer les nouvelles combinaisons de notes d'un mouvement plus vif, lesquelles furent représentées par des figures noires.

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que cette innovation dans la musique mesurée coïncidait avec l'invention de l'imprimerie, et cette circonstance nous porte à croire que l'admirable découverte de Gutenberg n'a pas été sans exercer d'influence sur la transformation qui s'opéra dans l'écriture musicale. Ce fut dès lors également que s'établit l'expression de *plain-chant* (*cantus planus*), pour caractériser le chant ecclésiastique[1] et le distinguer du chant figuré, mesuré, *subalterne*, selon l'expression de Francon de Cologne. A la vérité, on continua d'écrire le plain-chant avec les signes et les valeurs de notes qu'indiquaient ces signes, mais on ne tint aucun compte des diverses valeurs de notes qu'ils représentaient. « Voilà pourquoi, dit Danjou[2], on adopta le mot *planus* pour caractériser le chant d'église, bien qu'il fût écrit avec les mêmes signes qu'employait la musique figurée. »

C'est donc vers le milieu du xve siècle que l'on voit s'implanter la notation carrée blanche, dont les premiers pères furent Guillaume Dufay et Égide Binchois, chefs de file de la brillante pléiade des musiciens franco-belges du moyen âge, illustres progéniteurs de la splendide école italienne avec ses innombrables chefs-d'œuvre. Il convient aussi d'adjoindre à ces deux grands musiciens l'Écossais Jean Dunstaple.

L'influence de Dufay et de Binchois sur les perfectionnements de la notation musicale ne saurait être mise en doute; elle est attestée par Tinctoris, Adam de Fulde, Spataro, Gaffori, tous écrivains didactiques qui vécurent à peu près à la même époque que ces deux hommes distingués. Nous en trouvons encore une preuve dans un fragment de poème français, *Le Champion des dames*, écrit vers 1439 par Martin Lefranc, où on lit ces vers :

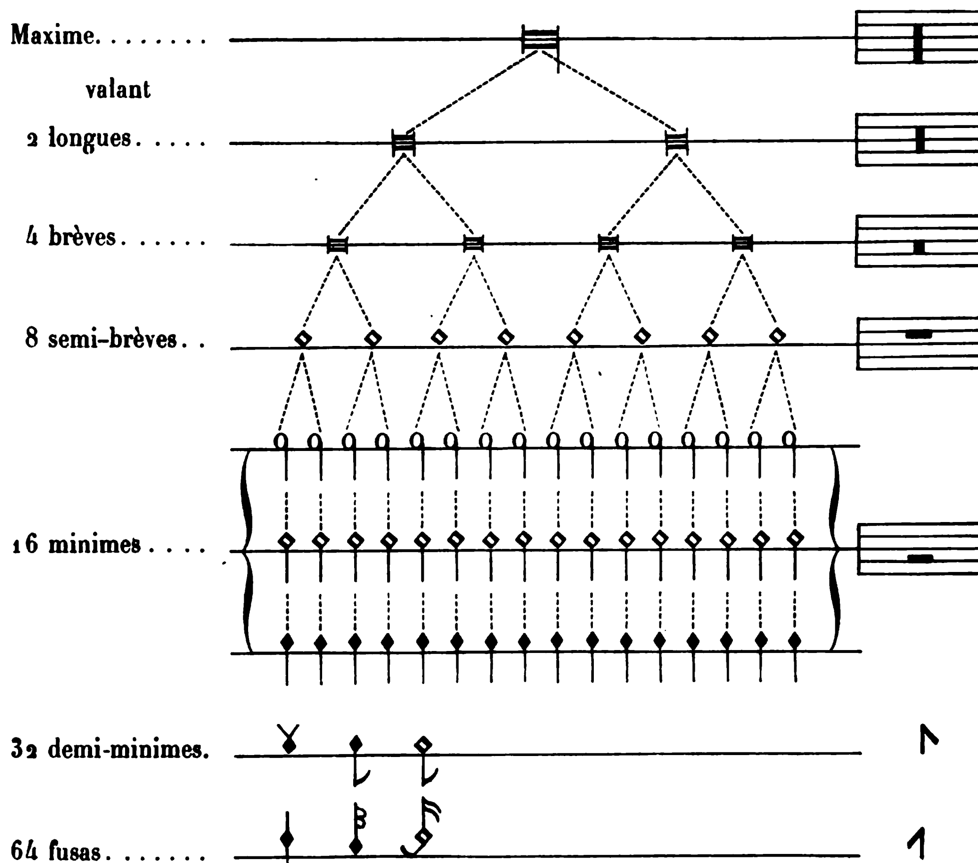
. . . .
Mais oncques jour ne déchantèrent
En mélodie de tels choix
(Ce que m'ont dit ceux qui les hantèrent),
Que *Guillaume Dufay* et *Binchois*.
Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haute et basse musique,
En feinte, en pause et en muances, etc.

[1] Voyez ce que nous disons à ce sujet au livre III, fin du chapitre Ier, p. 58.
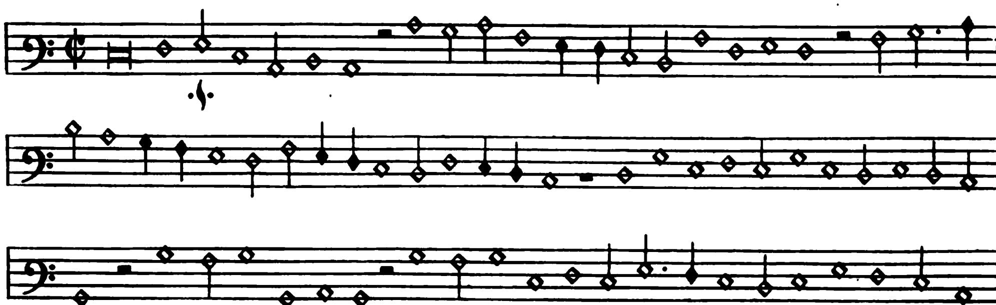
[2] Cf. *Revue de la musique religieuse*, p. 76. Paris, 1848.
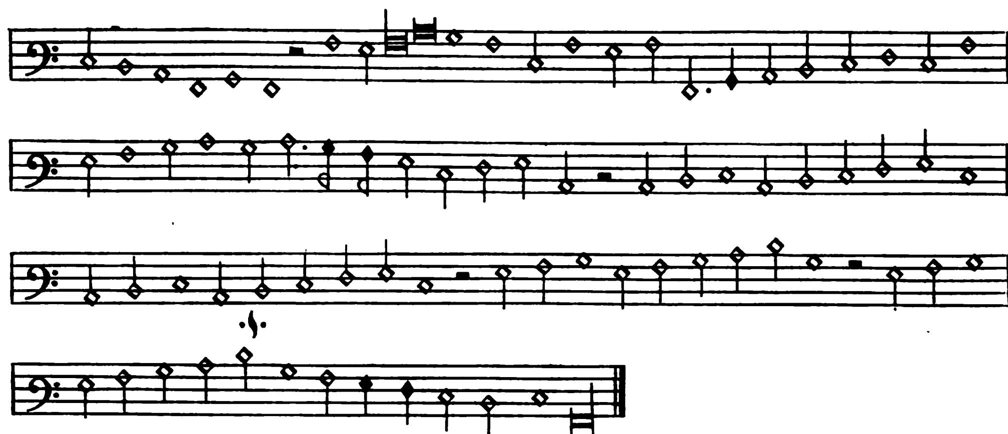
Ces vers ne démontrent-ils pas avec la dernière évidence la haute renommée dont ces éminents artistes jouirent chez leurs contemporains, et l'opinion générale qui avait cours sur les améliorations introduites par eux dans la musique?

La doctrine pour régler la valeur de la brève et de sa pause fut absolument la même que celle de la notation noire; mais la *plique* disparut pour faire place au *point*, dont nous allons parler. Donnons d'abord le tableau des valeurs de notes et de silences de la notation blanche.



Voici, comme exemple de *notation blanche*, un canon à deux voix, à l'unisson, du mode éolien, par Jacques Obrecht ou Hobrecht, célèbre compositeur gallo-belge du XV[e] siècle, contemporain de Dufay, ou son successeur immédiat :





TRADUCTION EN NOTATION MODERNE PAR FORKEL [1].

[1] *Op. cit.*, t. II, p. 521 à 523.

La *plique* disparut, avons-nous dit, et fut remplacée par le *point*. Il y en eut d'abord de six espèces, ainsi que nous l'apprend Adam de Fulde, savoir :

1° Le point de perfection;
2° Le point d'imperfection;
3° Le point d'addition;
4° Le point de division;
5° Le point d'altération;
6° Le point de transposition.

Dans la seconde moitié du xve siècle, lorsque la notation blanche eut définitivement pris le dessus, on n'en connaissait plus que trois :

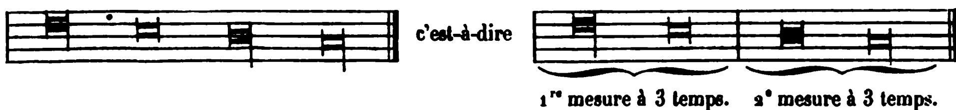
1° Le point de division;
2° Le point d'addition ou d'augmentation;
3° Le point de perfection ou d'altération.

Cette doctrine peut s'analyser comme suit, par rapport à la brève :

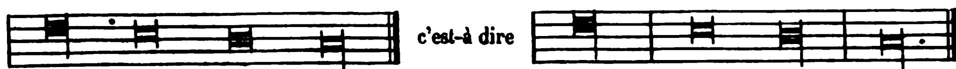
Le point d'*addition* ou d'*augmentation* se posait à droite de la brève, qu'il augmentait de la moitié de sa valeur. Exemple :



Le point de *division* se posait à gauche de la brève, mais un peu plus haut, et faisait une brève de la longue qui la suivait. Exemple :



Le point d'*altération* ou de *perfection* s'écrivait de la même manière que le précédent et doublait la valeur de la seconde brève qui suivait. Exemple :



Dans le plain-chant gallican de Chastelin, Lebeuf et autres, dit d'Ortigue[1], un point placé à côté de la note pénultième indiquait que la *périélèse*, ou circonvolution, devait être faite sur cette note.

Plus tard, au xviie siècle, on ne connaissait plus que le point d'*addition*, lequel augmentait de moitié la valeur de la note qui le précédait. C'est aussi le seul que nous ayons conservé dans la notation actuelle.

[1] *Diction. de plain-chant*, p. 1251 et 1161, pour l'explication de la *périélèse*.

MODES.

Au xve siècle, le *mode*, qui jusqu'alors n'indiquait que la division de la longue, fut partagé en *majeur* et en *mineur*. Le premier servit pour désigner la maxime, et le second pour indiquer la longue. Cette addition n'eut lieu qu'après Jean de Muris, car on ne la rencontre pas avant Tinctoris, le plus illustre didacticien du xve siècle, fondateur de la célèbre école napolitaine, lequel en a parlé le premier.

Les lois de division pour les figures étaient :

Le mode majeur pour la maxime ;

Le mode mineur pour la longue ;

Le temps pour la brève ;

La prolation pour la semi-brève.

Ainsi la maxime s'appelait *mode majeur parfait* si elle valait trois longues, et *mode majeur imparfait* si elle n'en valait que deux.

La longue parfaite s'appelait *mode mineur parfait*, et dans ce cas elle valait trois brèves ; la longue imparfaite était dénommée *mode mineur imparfait*, et ne valait que deux brèves.

On donnait le nom de *temps parfait* à la brève quand elle valait trois semi-brèves, et celui de *temps imparfait* quand elle n'en valait que deux.

La semi-brève recevait le nom de *prolation majeure* ou *parfaite* lorsqu'elle valait trois minimes, et celui de *prolation mineure* ou *imparfaite* lorsqu'elle n'en valait que deux.

PORTÉES.

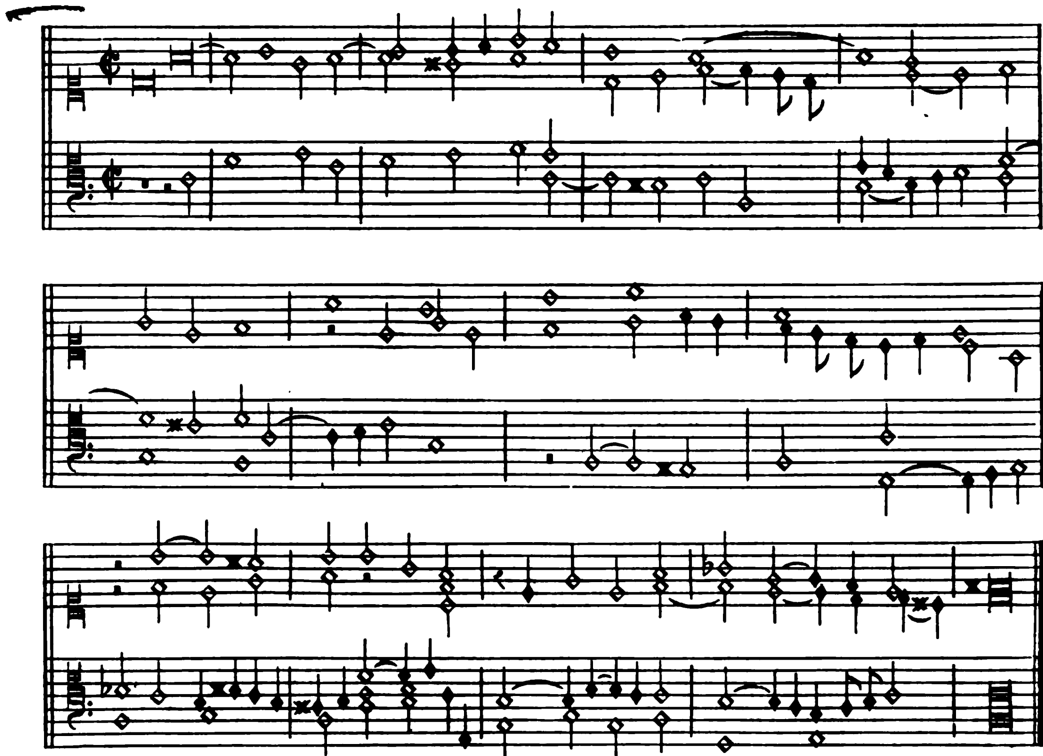
La *portée* (ou *pattée*, comme on l'appela jusqu'au xviiie siècle, parce que, pour la tracer sur le papier, on se servait d'une espèce de *patte* à quatre ou cinq branches) se composait primitivement de quatre lignes pour le plain-chant et de cinq lignes pour la musique profane. C'est ce que confirme la phrase suivante, de Jean de Garlande[1] : « Dans le chant plane ou ecclésiastique nous traçons quatre lignes, qui équivalent à sept cordes, et dans le chant mesurable nous en traçons cinq, qui équivalent à neuf cordes[2]. »

Cependant les compositions des organistes italiens du xviie siècle présentent des exceptions à cette règle, entre autres les *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo* de Frescobaldi, le plus célèbre organiste de son temps, né à Ferrare en 1587 et mort à Rome vers 1660. Dans les *Toccate* pour clavecin, et dans

[1] Coussemaker, *Scriptores*, etc., *loc. cit.*
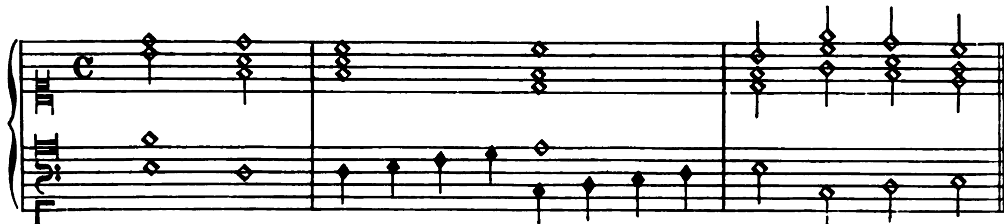
[2] « In cantu plano vel ecclesiastico tantum quatuor lineas protrahimus, qui septem cordarum æquipollent per æquipollentiam, et in cantu mensurabili, quinque, qui novem cordarum æquivalent per æquipollentiam. » (*Tractatus musicæ mensurabilis.*)

les principales œuvres pour orgue de cet auteur, la partie de la main droite est écrite sur une portée de *six* lignes, et celle de la main gauche sur une portée de *huit* lignes. Nous donnons comme exemple un morceau de sa composition; c'est un *Ave maris stella* pour orgue ou clavecin, portant la date de 1637 :



TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE SUR PORTÉE DE CINQ LIGNES.

Froberger, élève de Frescobaldi et l'un des meilleurs organistes qu'ait eus l'Allemagne, a aussi écrit ses morceaux d'orgue avec *six* lignes pour la main droite et *sept* lignes pour la main gauche. Claudio Merulo, organiste éminent de l'église ducale de Saint-Marc, à Venise (1600), écrivit également des *toccate* pour orgue avec *huit* lignes à la main gauche et *deux* clefs : celle de *fa* et celle d'*ut*. Enfin, Michel Prætorius, dans son *Syntagma musicum*[1], a donné un exemple, que nous reproduisons ici, avec *cinq* lignes pour la main droite et *six* lignes pour la main gauche :



Cette complication de lignes rendait la lecture de la musique très pénible. On simplifia peu à peu, et la portée de cinq lignes finit par être adoptée pour la musique profane.

CLEFS.

Les *clefs*, qui, d'après Poisson[2], « ont été ainsi appelées par métaphore, parce qu'elles ouvrent comme la porte d'une pièce de chant, » furent définitivement classées et formées. Déjà en 1240, au dire de Walter Odington, il y en avait cinq en usage[3] : « Il y a cinq clefs principales usuelles, c'est-à-dire deux graves, deux aiguës, une suraiguë; les graves sont celles de Γ et F; les aiguës, celles de C et de g; la suraiguë, celle de $\overset{d}{d}$[4].

Les plus usitées au XIVe siècle, d'après la *Caliopea* de Jean Hothby, dont nous parlons plus loin, étaient au nombre de quatre : F grave du premier ordre, ordinairement figurée par trois points; C aiguë du premier ordre, marquée par deux points; ♮ du premier ordre et A du deuxième ordre aigu représenté par ♭.

Au XVIe siècle, on abandonna les lettres pour donner de nouvelles formes aux clefs. Le P. Kircher[5] prétend que si l'on est un peu familiarisé avec les

[1] Wolfenbuttel, t. III, 1619.

[2] *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien.* Paris, 1750.

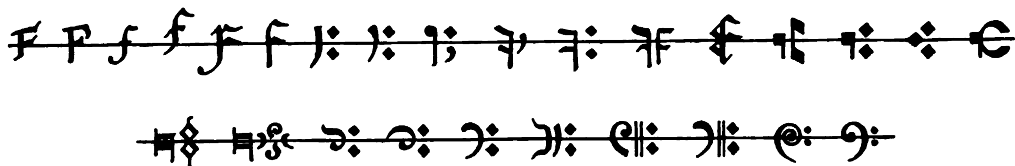
[3] « Quinque claves sunt principales usuales, scilicet duæ graves, duæ acutæ, una superacuta; graves scilicet Γ et F, acutæ C et g, superacuta $\overset{d}{d}$. »

[4] Coussemaker, *Scriptores*, etc., t. I, p. 216.

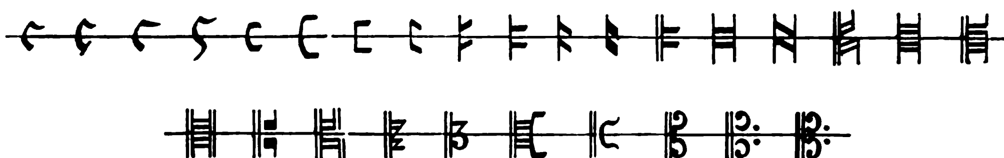
[5] *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, etc., 2 vol. in-folio. Rome, 1650.

anciennes écritures, on trouve sans peine que nos clefs se rapportent chacune à la lettre *défigurée* de la note qu'elle représente. Ainsi la clef de *sol* était, originairement, un G; la clef d'*ut*, un C, et la clef de *fa*, un F, comme il est facile de s'en rendre compte par le tableau suivant des transformations diverses subies par nos clefs.
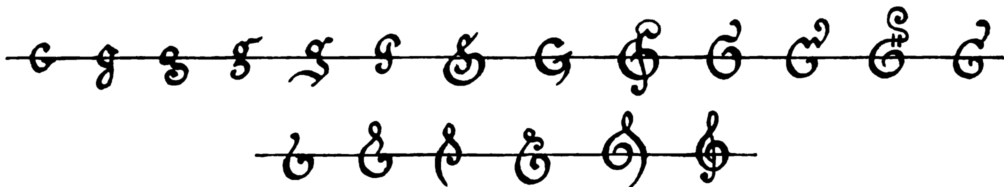
N° 1. — CLEF DE FA.



N° 2. — CLEF D'UT.



N° 3. — CLEF DE SOL.



Certains didacticiens modernes soutiennent que la clef de *sol* est le monogramme formé des trois lettres *s, o, l,* ainsi : 𝄞. Si ingénieuse que l'idée paraisse, nous nous refusons à lui donner cette origine, car il n'y a pas à douter qu'elle n'ait eu pour prototype la lettre G, qui, par des transformations successives, est arrivée à la forme adoptée aujourd'hui.

Dans son *Décachordon*, Glaréan[1] dit que l'on se servait rarement de la clef de *sol*. Tinctoris[2], mort en 1511, avait déjà dit de cette clef : « Son usage est rare en *re facta*[3], et plus rare encore dans le plain-chant, car sa place n'est indiquée que quand celle de C *sol-fa-ut* est absente, ce qui arrive rarement. »

[1] *De music. divisione ac definitione*. Bâle, 1516.

[2] Coussemaker, *Scriptores*, etc., t. IV, p. 5.

[3] On appelait *res facta* « chose faite » la musique écrite, par opposition au déchant que l'on improvisait au lutrin. *Res facta*, dit Tinctoris, *est cantus compositus*, « un chant composé, » c'est-à-dire écrit en opposition aux contrepoints improvisés en chants sur le livre, etc. « L'étude attentive des mouvements de la musique des XIIIe et XIVe siècles, » dit Fétis dans son *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, « m'a fait voir qu'il existe une différence très remarquable entre les chansons mondaines à plusieurs voix et la musique d'église écrite, ou *res facta*. »

Il est certain que le plain-chant ne l'adopta pas et se limita aux clefs de F (*fa*) et de C (*ut*). La clef de *fa* est, de toutes, incontestablement la plus ancienne et la première qui fut employée[1].

La musique profane, à cette époque, se servit des trois sortes de clefs pour représenter les diapasons auxquels ces voix correspondent. Ces diapasons différant l'un de l'autre d'un intervalle de tierce, on décida, pour maintenir les voix, autant que possible, dans l'étendue de la portée, de placer la clef de *sol* sur la première et la seconde lignes, la clef de *fa* sur la troisième et la quatrième, et la clef d'*ut* sur les quatre premières. Aujourd'hui la clef de *sol* première ligne est abandonnée, et la clef de *fa* troisième ligne ne sert plus que pour la transposition.

ARMATURE.

Nous avons dit que le *bémol* était connu déjà dans l'antiquité hellénique, mais il n'était pas figuré. Le premier auteur chez lequel on le voit, le premier qui sépara le B mol ou doux (♭ *rotondum*) du B carré ou dur (♮ *quadrum*), fut Odon de Cluny, qui vivait en 927[2], et dont nous avons parlé dans notre livre III, chapitre III. Le passage suivant de son traité de musique en fournit la preuve : « Præterea a voce sexta F per quatuor divide et retro ♮ aliam ♭ rotondum pone : quæ ambæ pro una voce accipiuntur, et una dicitur nona secunda et utraque in eodem cantu regulariter non invenientur. » C'est par conséquent à Odon que revient l'honneur d'avoir donné l'impulsion au développement d'un nouveau système chromatico-enharmonique qui est devenu le nôtre, car ce n'est pas seulement le *bécarre* qui est sorti du ♮, mais aussi le *dièse*.

Tout porte à croire que le dièse a, dans l'origine, reçu sa forme du fait suivant, qui caractérise sa fonction. Étant donné l'intervalle d'un ton, soit la distance entre *ut* et *ré* ou *ré* et *mi*, etc., qu'on veut diminuer de moitié, on dut indiquer par un signe la division le partage de cet intervalle, ce qui donnait la configuration suivante :

Ré ———————————— Sol ————————————
··········+·········· ··········+··········
Ut ———————————— Fa ————————————

Or ce signe est celui qui a été primitivement usité pour représenter le *dièse*, que les Allemands appellent encore aujourd'hui *Kreuz* (croix); mais les Allemands sont, à cet égard, aussi illogiques que nous : ils appellent *Doppeltkreuz* la simple croix ou dièse, et seulement *Kreuz* la double croix ou double dièse. Nous commettons la même inconséquence.

[1] Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, etc., in-folio. Venise, 1558.

[2] *Dialogus*, etc., apud Coussemaker, *Scriptores*, etc., t. I, p. 253.

Jusqu'au XIVe siècle, le *bémol* fut le seul signe d'altération accepté, tant dans la musique sacrée que dans la profane. On usait cependant du *dièse*, mais subrepticement; on agissait avec lui comme avec le *si:* on affectait de ne point le connaître; de là le nom de *feinte* par lequel on le désignait, ainsi que tous les signes accidentels. Selon certains auteurs médiévistes, la *musique feinte* ne devait être marquée d'aucun signe (*non debet falsa musica signari*). Denis Lewts[1], de Ryckel, au pays de Liège, chartreux de Ruremonde, parle, dans son traité intitulé *De arte musices*[2], de la musique feinte ou musique fausse (*musica ficta, musica falsa*), et la nomme ainsi parce que les notes altérées étaient étrangères à la gamme diatonique.

On ne saurait préciser l'époque à laquelle s'introduisirent les signes accidentels qui furent ajoutés à d'autres notes que le *si*, mais on peut admettre que, dès l'origine de la *diaphonie*, on y recourut pour éviter la relation de triton et celle de fausse quinte ou quinte mineure. Le traité de musique de l'Anglais Jean Hothby, dans lequel il spécifie les notes susceptibles d'être altérées, est le plus ancien qui s'occupe de la *musica falsa*. D'après ses expressions, on est autorisé à croire que, de son temps, cette *musique fausse* était une chose déjà connue depuis bon nombre d'années.

Jean Hothby, carmélite et musicien de grand savoir de la fin du XIVe siècle, passa la majeure partie de sa vie en Italie, où il écrivit son remarquable traité de musique intitulé *La Calliopée légale*[3]. Hothby appelle le dièse « B *jacenti* ». Il dit que « B è dipinto per tre maniere : cioè per B quadro, per B rotondo, e per B jacenti. » Toute longue, dit-il encore, doit former consonance avec le ténor, et, si elle risque de produire une dissonance avec lui, ce dernier doit se taire ou se transformer en consonance *au moyen de la musique feinte;* en d'autres termes, s'adjoindre un bémol ou un dièse. Disons cependant que le dièse n'a jamais été, non pas *admis*, mais *écrit* dans le plain-chant.

J.-J. Rousseau[4] rapporte que le plus ancien manuscrit où il ait vu le signe du dièse employé est celui de Jean de Muris, ce qui lui fait supposer que cet auteur pourrait bien l'avoir inventé; mais il hésite à le croire, parce que, dit-il, le dièse ne paraît faire dans ses exemples que l'office du bécarre. C'est, en effet, l'emploi auquel Jean de Muris le destinait.

Dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Coussemaker a donné plusieurs spécimens de l'introduction du dièse par la *musique feinte*. Nous citerons particulièrement :

[1] N'est pas dans la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

[2] Manuscrit de la bibliothèque de Gand, n° 171, 2e partie.

[3] Reproduit et traduit par Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Voici le titre : *La Caliopea leghale, reducta in brevita, per maestro Giovanni Anglico Octobi, carmelita.* — *Leghale* (légale) doit signifier « conforme aux lois, aux règles de l'art ».

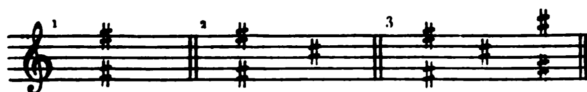
[4] *Dictionnaire de musique*, art. *Dièse*.

Une chanson de la fin du XIII[e] siècle, en *sol* majeur, où le *fa* ♯, marqué par le compositeur, ne laisse point de doute sur sa tonalité;

Et un triple déchant du XIV[e] siècle, à trois voix, en *sol* mineur, où l'on voit, dans la onzième mesure, le *fa* ♯ marquant la tonalité principale, et dans la treizième l'*ut* ♯ indiquant la transition en *ré*.

Vers la fin du XVI[e] siècle, on écrivait le dièse ainsi : ✕, et l'on disait : ✕ G, *feinte sol;* ✕ D, *feinte ré,* et ainsi des autres. Quand le mot *dièse* fut enfin adopté pour désigner ce signe accidentel, probablement à l'époque où le *si* conquit également son droit de cité, il était du féminin; on disait *une* dièse, comme on peut le voir dans le traité de plain-chant de dom Jumilhac. Nous ignorons à quel moment il fut *masculinisé*.

Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, on marquait les dièses et les bémols devant chaque note, au fur et à mesure que se présentaient les notes devant être altérées. Un peu plus tard on les mit à la clef, et l'on créa ainsi l'*armature,* mais timidement d'abord, car dans son traité de clavecin[1], fort rare aujourd'hui, Saint-Lambert, claveciniste, dit qu'on ne faisait usage que de trois gammes pour les dièses, « car on ne joue qu'en *sol, ré* et *la.* » On n'employait donc alors que *trois* dièses. Il appelle *pièces transposées* les morceaux en *sol, ré* et *la,* et il ajoute ces mots : « Quand le degré qui doit être dominé d'un dièse se trouve deux fois dans l'espace de cinq lignes, on met des dièses l'un sur l'autre. Exemple :



« Mais quand le degré qui doit être dominé d'un dièse ne se trouve qu'une fois dans l'espace de cinq lignes, on ne met qu'un dièse auprès de la clef. On place le dièse et le bémol devant la note, ou au-dessus ou au-dessous, mais jamais derrière, et plus généralement devant. »

Au commencement du XVIII[e] siècle, on n'armait pas la clef comme nous le faisons dans les modes mineurs. Les compositeurs de ce temps y plaçaient un bémol de moins. Le *Stabat* de Pergolèse (1720) est écrit de cette manière; il commence en *fa* mineur (relatif de *la* ♭ majeur, qui comporte quatre bémols), et la clef ne présente que trois bémols; le quatrième, qui est *ré* ♭, étant rejeté dans le courant de la modulation[2]. Dans la sixième cantate de J.-S. Bach pour le temps de Pâques, écrite dans le ton d'*ut* mineur, le compositeur n'a mis que deux bémols à la clef (*si-mi*). Pergolèse, Bach et autres, en agissant ainsi, suivaient l'exemple des anciens maîtres, qui considéraient le sixième degré du mode mineur abaissé d'un demi-ton comme accidentel, parce que

[1] *Les principes du clavecin, par Monsieur de Saint-Lambert.* Paris, 1697.

[2] Galin, *Méthode du méloplaste,* p. 117. Paris, 1824.

l'abaissement n'existe pas dans la gamme ascendante de ce mode. Nous devons ajouter que J.-S. Bach a écrit dans tous les tons, et, pour ainsi dire, employé tous les dessins métriques[1].

J.-J. Rousseau[2] a donné sur la position des dièses et des bémols à la clef, autrement dit à l'armature, une définition fort claire qui a sa place marquée ici. « La position des bémols à la clef, dit-il, n'est pas arbitraire; en voici la raison : ils sont destinés à changer le lieu des semi-tons de l'échelle; or ces deux semi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles prescrits; savoir, celui d'une quarte d'un côté, et celui d'une quinte de l'autre. Ainsi la note *mi*, inférieure de son semi-ton, fait au grave la quinte du *si*, qui est son homologue dans l'autre semi-ton, et à l'aigu la quarte du même *si*; et réciproquement, la note *si* fait au grave la quarte du *mi*, et à l'aigu la quinte du même *mi*. Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnait un bémol au *mi*, le semi-ton changerait de lieu et se trouverait descendu d'un degré entre le *ré* et le *mi* bémol. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-tons ne garderaient plus entre eux la distance prescrite, car le *ré*, qui serait la note inférieure de l'un, ferait au grave la sixte du *si*, son homologue dans l'autre, et à l'aigu la tierce du même *si*; et ce *si* fera au grave la tierce du *ré*, et à l'aigu la sixte du même *ré*. Ainsi les deux semi-tons seraient trop voisins d'un côté, et trop éloignés de l'autre.

« L'ordre des bémols ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note de l'octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient; car, bien que le semi-ton y change de place, et, cessant d'être entre le *si* et l'*ut*, descende entre le *si* bémol et le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la quarte, et de l'autre à la quinte du *mi*, son homologue, et réciproquement.

« La même raison qui fait placer le premier bémol sur le *si* fait mettre le second sur le *mi*, et ainsi de suite, en montant de quarte ou descendant de quinte. . . . .

« On ne saurait employer les derniers bémols à la clef sans employer aussi ceux qui les précèdent : ainsi le bémol du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédents, et chacun des suivants qu'avec tous ceux qui le précèdent. »

Il en est de même pour les dièses, auxquels il faut appliquer un raisonnement semblable, et l'on trouvera que l'ordre des dièses qui convient à la clef est celui des notes suivantes, en commençant par le *fa*, et montant successivement de quinte ou descendant de quarte : *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*.

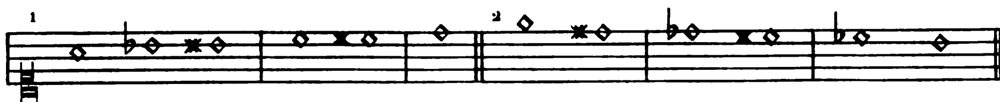
L'ordre des dièses est donc l'inverse de l'ordre des bémols. Ceux-ci se placent

[1] Cf. Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik*. Leipzig, 1880.

[2] *Dictionnaire de musique*, art. *Bémol*. Édit. Hachette, 1863.

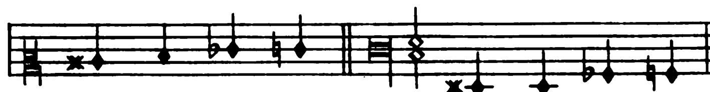
de la sorte : *si, mi, la, ré, sol, ut, fa;* renversons cet ordre et nous aurons, comme nous venons de le dire : *fa, ut, sol, ré, la, mi, si*, qui est l'ordre régulier des dièses.

On trouve, dans les œuvres des vieux maîtres, des morceaux où les dièses sont mêlés aux bémols. C'est que, s'ils se servaient du bécarre pour effacer le bémol, ils n'agissaient pas de même à l'égard du dièse, qui, selon eux, ne pouvait être annulé que par le bémol. En voici d'abord deux exemples, que nous avons extraits de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, organiste de Hambourg, en 1624 :
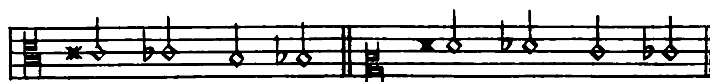


On peut voir la même chose à la dixième mesure de l'*Ave maris stella* de Frescobaldi, que nous donnons plus haut, où le *si* ♭ de la basse est annulé par un *si* ♯.

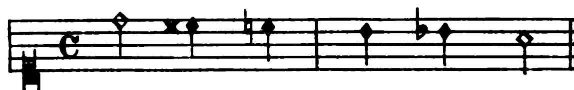
Dans la *Musurgia* de Kircher, on ne rencontre que le bécarre comme signe d'annulation d'un bémol précédent :



et seulement le dièse comme signe d'élévation du son fondamental, dont le signe d'annulation n'est pas encore le bécarre, mais le bémol :



Ce n'est qu'au commencement du XVIII[e] siècle que la séparation définitive est accomplie, c'est-à-dire que le dièse arrive comme signe d'élévation, le bémol comme signe d'abaissement, et le bécarre comme signe d'annulation de l'un ou de l'autre. Ainsi, dans le *Gradus ad Parnassum* de Fux (1725), nous voyons :



Cependant on rencontre encore, et jusqu'à une époque avancée, de nombreux exemples de l'ancienne manière d'écrire, qui ne disparut que peu à peu. C'est donc récemment que la coutume d'effacer les dièses et les bémols indifféremment par le seul bécarre a prévalu.

MESURE.

De même que dans la musique moderne nous mettons la formule de la mesure en tête d'un morceau, de même les anciens mettaient en tête : rythme à 18 temps, à 12 temps, à 10 temps, etc.; seulement, au lieu d'employer le mot *mesure*, ils se servaient du terme *rythme*, car, sous l'empire romain, *rythme* était devenu synonyme de *mesure*, même pour la mesure simple. Là ou nous mettons des barres de mesure, les Grecs mettaient des points et des doubles points comme signes de temps fort sur la syllabe qui correspondait au commencement d'une mesure[1].

Ce que nous appelons aujourd'hui *mesure* n'était indiqué, dans la musique du moyen âge, par aucun signe particulier : on calculait la valeur des notes par des temps répétés d'après les figures qui les représentaient. La brève, nommée aussi *temps*, était en quelque sorte la mesure moyenne. Ainsi, la musique des psaumes de Clément Marot, composée par Guillaume Franck (Strasbourg, 1545), ne contient point de barres de mesure. Plusieurs sont marqués en tête d'un ₵; les notes sont groupées par rythmes séparés par un silence[2].

Après qu'on eut imaginé de diviser les phrases musicales en fragments d'égale durée, séparés par des barres verticales et pouvant contenir plus ou moins d'une semi-brève, on appliqua le nom de *mesure* à la durée déterminée par les signes renfermés entre deux barres. D'abord on ne les plaça qu'après un certain nombre pair de mesures, tel que quatre ou huit, mais bientôt après on les posa de deux en deux, et l'on finit par en mettre à la fin de chaque mesure, qu'elle fût binaire, ternaire ou quaternaire.

Dans l'ancienne musique mesurée, où le rythme n'était démontré que par la valeur des notes, il s'élevait parfois des cas douteux, car cette valeur n'était pas constante à cause de l'ordre dans lequel des notes plus longues ou plus courtes se suivaient. Pour éviter ces cas douteux, on introduisit ce signe : ⌣/, appelé *punctum divisionis*, qui avait pour effet de séparer les périodes rythmiques sans affecter la valeur des notes, et qui répondait précisément à la barre moderne, dont il fut le précurseur.

L'emploi de la barre date du commencement du XVIe siècle, et paraît avoir eu plutôt pour objet principal de faciliter la lecture des compositions écrites en partition, en conservant les différentes portées exactement les unes sous les autres, que de marquer les divisions rythmiques. L'un des exemples les plus anciens de l'usage de la barre de mesure se trouve dans la *Musica instrumentalis* d'Agricola (1529), où les exemples sont écrits sur une seule portée de

[1] Cf. Westphal, *Elemente des musikalischen Rhythmus*, p. 90. Iéna, 1872.

[2] Cf. *Clément Marot et le psautier huguenot*, 2 vol. in-8° publiés par M. Douen. Paris, 1879.

dix lignes, les autres parties étant placées les unes au-dessus des autres, sur la même portée, avec des barres tirées verticalement[1]. En général, on n'employa d'abord cette barre que pour la partie fondamentale, mais, dans la première moitié du XVIIe siècle, l'usage se répandit de s'en servir pour toutes les voix[2].

Ce n'est guère que dans la seconde moitié du XVII[e] siècle (vers 1660) que l'on eut l'idée de tirer ces barres de mesure en mesure, pour faciliter la lecture de la musique et la division des temps. Elles sont employées déjà par Prætorius, comme nous le confirme l'exemple cité précédemment. Jusque-là, on avait rapporté toute la durée à celle de la semi-brève, adoptée pour unité de temps à la place de la brève, qui avait joui longtemps de cette prérogative. L'emploi de ces barres de mesure dut nécessairement contrarier celui des signes de longue durée, comme la maxime, la longue et la brève, qui, dans la plupart des cas, dépassaient les limites imposées à la mesure. On les laissa donc petit à petit de côté.

« Il faut faire remarquer au lecteur, dit Saint-Lambert (*loc. cit.*), que les notes sont séparées, avec de petites barres, par petites portions égales qu'on appelle *mesures*. Ce n'est pas à dire pour cela que chaque mesure d'une pièce contienne un nombre égal de notes, mais c'est à dire que les notes d'une mesure, prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux notes d'une autre mesure prises aussi ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de 30 sols ou quatre pièces de 15 sols. Or, le signe qu'on met au commencement d'une pièce marque ces trois choses : combien il doit y avoir de notes dans chaque mesure, à combien de temps elle doit se battre, à quel mouvement, c'est-à-dire quelle vitesse ou quelle gravité il faut donner à la pièce. »

Dans la musique moderne, l'usage des barres de mesure est devenu universel. Il y a cependant des cas où l'irrégularité voulue du rythme exige que l'on s'en prive pendant un temps plus ou moins long. On en trouvera des exemples dans certains passages appelés *cadences*, qu'il faut bien se garder de confondre avec la cadence harmonique, passages qui se produisent habituellement vers la fin d'un morceau, et qui permettent au virtuose de donner un libre essor à toute la variété de son exécution et de montrer la puissance de ses moyens. Cependant, même dans ce genre de musique non barrée, il faut que la valeur des notes soit approximativement sinon absolument conservée; aussi, quand on étudie ces passages, est-il bon de les diviser par des barres imaginaires, qui ne sont pas nécessairement toutes de même grandeur, mais à l'aide desquelles la signification musicale devient plus facilement intelligible.

Nous reviendrons plus longuement sur la mesure elle-même dans notre

[1] Cf. G. Grove, *Dictionary of music and musicians*, t. I, p. 136. Londres, 1879.

[2] Cf. Koch, *Musikalisches Lexicon*, t. II, p. 1474. Heidelberg, 1816. — Cf. aussi Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik*, p. 40.

livre VII, chapitre II. Nous dirons seulement ici que toute espèce de mesure porte en elle son mode d'exécution, de manière que plus la valeur des notes composant une mesure est petite, plus une composition sera exécutée avec douceur, et *vice versa*, plus la valeur en est grande, plus l'exécution sera énergique. En somme donc, les différentes espèces de mesures offrent au compositeur un excellent moyen pour caractériser sa composition. Il devient par là très important de choisir la mesure la plus convenable. Les anciens maîtres étaient si rigoureux sur ce point, que parfois ils écrivaient même en mesure à $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{16}$, etc.

On modifia aussi la forme des notes pour pouvoir les écrire avec plus de rapidité. Le losange et le carré exigeant trop de temps pour être tracés, on choisit la forme ronde comme plus cursive, et l'on désigna les figures de notes par les noms généraux de *ronde*, *blanche*, *noire*, *croche*, *double*, *triple* et *quadruple croche*, qu'elles ont conservés.

Il en fut de même pour les valeurs de silence. On rejeta les pauses de quatre et de deux mesures, pour ne conserver que celle d'une mesure et ses divisions, que l'on appela *pause*, *demi-pause*, *soupir*, *demi-soupir*, *quart de soupir*, *demi-quart* ou *huitième de soupir*, etc. Renonçant également aux prolations, ainsi qu'aux signes de perfection et d'imperfection, qui n'avaient plus de raison d'être, on dut penser à faire connaître du premier coup d'œil, par un procédé facile et expéditif, la composition de la mesure et sa qualité, en prenant la *ronde* de quatre temps pour unité de mesure, et la *noire* pour unité de temps. On y parvint au moyen d'un système aussi clair qu'ingénieux que nous expliquons dans notre livre VII, chapitre II.

LIVRE VI.

LA TONALITÉ MODERNE ET SES EFFETS SUR LA NOTATION.

CHAPITRE PREMIER.

DISPARITION DES HEXACORDES ET DES MUANCES.

Aux approches du XVIIe siècle, on pressent qu'une transformation va se produire dans l'art des sons. Cet art était en gestation: qu'en sortirait-il? On avait besoin d'une rénovation. On était excédé des anciennes formules harmoniques; on désirait autre chose qu'un contrepoint plus ou moins fleuri, plus ou moins savant, qui laissait toujours le cœur froid. Les esprits éclairés et délicats se disaient que la fugue et le canon n'étaient pas l'expression dernière de la musique, et, pour découvrir du nouveau, ils s'ingéniaient à recourir aux préceptes de l'antiquité grecque, dans l'espoir de retrouver cette fameuse mélopée dont les anciens écrivains se sont plu à nous raconter tant de merveilles. Étrange illusion! Autant valait essayer de faire revivre un cadavre. Ce n'est pas par la transfusion d'un vieux sang que l'on peut espérer rappeler à la vie un moribond.

Avec le XVIIe siècle éclata la plus salutaire révolution musicale dont fassent mention les annales artistiques. Elle dérouta les vieux théoriciens; elle ébranla jusque dans ses fondements le système tonal; elle fit triompher ce qui, jusque-là, avait été réprouvé, adorer ce que l'on avait brûlé, et anéantir pour jamais l'absurde méthode des hexacordes et des muances. On devine que nous faisons allusion à l'avènement de la tonalité moderne et de sa fille aînée, la musique dramatique, la musique *passionnelle*, *psychique*, si l'on peut s'exprimer ainsi. Le triton proscrit, détesté, maudit; ce *diabolus in musica*, si en horreur aux anciens, devint le pivot du nouveau système basé sur l'accord dissonant naturel de la septième de dominante, avec l'attraction du quatrième degré par le troisième, et du septième, ou *note sensible*, par l'octave.

Ce bouleversement, disons mieux, cette évolution, qui, en somme, n'était qu'un acheminement vers l'art libre, arriva sans trop d'encombre, mais non sans soulever les protestations, les objurgations, les malédictions des antiquaires inféodés aux vieilles idées, qui voyaient dans le succès de la nouvelle tonalité la ruine totale de la musique, et prédisaient, en quoi ils n'avaient pas tout à fait tort, le délaissement prochain du plain-chant. Mais la réforme

était lancée avec trop de fougue pour que rien pût entraver sa marche conquérante. N'est-ce pas, d'ailleurs, le sort de toutes les innovations, de tous les progrès, d'être passionnément attaqués, raillés, conspués, vilipendés par ceux-là même qui, plus tard, les accepteront avec enthousiasme ?

Il était impossible, avec le nouveau cours des idées, que les hommes éclairés ne fussent pas frappés des inconséquences du système hexacordal limité à *six* termes pour désigner les *sept* degrés de la gamme, et de la monstrueuse absurdité de la solmisation par les muances, hérissée de difficultés de toutes sortes. Bien que désirant la chute d'une doctrine si peu raisonnable, ils n'osaient cependant pas y toucher, sachant combien il est dangereux de s'attaquer aux choses consacrées par le temps; ils n'ignoraient pas quelles tribulations attendent le réformateur assez téméraire pour mettre la main sur l'arche sainte de la routine; ils savaient à quelles dures épreuves s'expose le pionnier assez audacieux pour sortir des sentiers battus et tenter de se frayer une voie nouvelle vers des horizons inconnus.

Pourtant, vers le milieu du xvie siècle, au moment où une brise de renouveau commençait à souffler et à réveiller de sa torpeur tout l'organisme artistique, un Belge osa prendre le taureau par les cornes et soutenir contre les hexacordes et les muances une lutte qui devait durer deux siècles avant que le bon sens finît par triompher du préjugé et de l'erreur. Ce novateur, musicien très distingué, se nommait Hubert Waëlrant, né en 1517 à Anvers, où il mourut en 1595. Voulant rendre l'étude du chant plus facile, en mettant de côté les muances et en revenant à l'heptacorde, il tenta, vers 1547, d'ajouter une septième note à l'échelle mélodique. Dans son école d'Anvers, il enseigna une nouvelle méthode de solmisation par les syllabes *bo, cé, di, ga, la, ma, ni,* que ses élèves répandirent en Flandre, où elle reçut le nom de *bocédisation*, et aussi de *voces belgicæ*. L'exemple de Waëlrant devait porter ses fruits.

Après sa mort, un de ses compatriotes, Henri Van den Putte[1], essaya la même réforme en Italie. Il la développa dans un ouvrage intitulé: *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum ad harmonicæ lectionis*, etc., qu'il publia en 1599, à Milan; mais il n'avoua pas qu'il n'avait fait que reprendre les idées de Waëlrant, et, pour avoir l'air d'en être l'inventeur, il changea en *bi* la syllabe que son devancier avait dénommée *ni*.

Zacconi, moine augustin de Venise, contemporain de Van den Putte, nous fait savoir dans sa *Pratica di musica*, imprimée à Venise en 1622, et que Fétis déclare « un des meilleurs ouvrages parus en Italie », qu'un troisième Belge, Anselme le Flamand, musicien au service du duc de Bavière, avait, de son côté, entrepris de compléter la gamme par l'adjonction de la syllabe *si* quand

[1] Il avait latinisé son nom en *Erycius Putaneus*, que les Français traduisirent en *Dupuy*. Trompé par ces trois noms, le cardinal Bona en a fait trois personnes différentes.

la septième note était dans la propriété de bécarre, et *bo* quand elle était affectée du bémol.

Si nous en croyons l'*Arte nueva di musica*, édité par Caramuel de Lobkowitz, le fantasque évêque de Vigevano, un moine espagnol, Pedro Urena, aurait composé, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un traité de musique dans lequel il proposait d'abandonner le système de solmisation par les muances, et d'ajouter aux noms des six premières notes de la gamme la septième syllabe *ni*. Par cette addition, disait-il, la main harmonique et les muances devenaient inutiles.

En 1614, Banchieri, moine olivétain de Rome, conseilla, dans sa *Cartella di musica*, l'adoption d'une septième syllabe aux six de l'hexacorde. Il l'appelait *bi* par bécarre et *ba* par bémol, en ajoutant « que cette addition avait été fort approuvée à Rome ».

L'Allemand Seth Calvisius (Kalwitz), né en Thuringe en 1556, mort à Leipzig en 1615, adopta aussi la simplification proposée par les théoriciens belges, et dans son *Compendium musicæ praticæ*, imprimé à Leipzig en 1595, il fit valoir les avantages qu'offrait la *bocédisation* sur l'extravagant système des hexacordes et des muances.

De son côté, Daniel Hitzler, de Strasbourg, déclarait, dans son livre *Newa musica*, imprimé à Tubingue en 1628, accepter le principe de l'heptacorde, tout en critiquant la *bocédisation*, qu'il proposait de remplacer par les syllabes *la, be, ce, de, me, fe, ge*, comme plus euphoniques.

Mais si l'ancienne solmisation se vit attaquée par de vigoureux adversaires, elle eut aussi des défenseurs non moins ardents, qui s'élevèrent énergiquement contre l'intrusion d'une septième note dans la gamme; et, même après que le système heptacordal eut définitivement pris le dessus, on vit encore des champions de l'hexacorde rentrer en lice et tenter de rompre des lances en sa faveur. Calvisius fut pris à partie par son compatriote Hubmeyer, directeur du collège de Cobourg. Dans la première décade de ses *Disputationes questionum illustrium*, etc., publiées à Iéna en 1609, il disserte sur ce thème : *An sex, an septem sint voces musicales;* et dans la deuxième décade, sur : *De septem vocibus bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, proposés par Calvisius pour désigner les sept notes de l'échelle. Hubmeyer tonnait contre Calvisius et la gamme de sept syllabes, et se prononçait résolument en faveur de la solmisation par hexacordes. Calvisius, dans sa réponse, n'eut point de peine à le réduire au silence.

Laurent Stiphélius, cantor de Naumbourg, écrivit en 1609 un *Compendium musicum* tout imprégné de haine contre l'heptacorde. Il y proposait l'adoption des syllabes *ré, mi, fa* en montant, et *la, sol, fa* en descendant. Ses idées ne furent pas accueillies favorablement.

Un chanoine de Tournai, Pierre Maillart, mort en 1611, se posa en adver-

saire de Van den Putte. Dans son livre intitulé : *Des tons, ou discours sur les modes de la musique et les tons de l'Église*, etc., fort mal écrit d'ailleurs, il soutient que le système des muances est inhérent à la tonalité du plain-chant, et que, par cela seul, il fallait repousser ce que proposait Van den Putte.

En 1716, Buttstedt, célèbre organiste d'Erfurt, écrivit un volumineux in-quarto intitulé : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna,* pour préconiser la méthode des muances ; à quoi Mattheson, le savant didacticien hambourgeois, répondit victorieusement, mais grossièrement selon son habitude, dans son traité intitulé : *Das beschützte Orchester,* imprimé à Hambourg en 1717.

Le P. Mersenne[1] rapporte qu'un musicien français, nommé Lemaire, affirmait avoir inventé le *si* déjà en 1605. Mais, comme le fait observer avec grande raison J.-J. Rousseau[2], le véritable mérite de l'invention de la septième syllabe n'appartient pas à celui qui lui a donné un nom, mais à celui qui, le premier, en a reconnu la nécessité.

Le P. Mersenne (*loc. cit.*) dit encore que Gilles Grand-Jean, maître écrivain de la ville de Sens, introduisit en France, vers 1620, la syllabe *sa.* Ce *sa* représentait le *si* ♭, et c'est aussi le nom que lui donne dom Jumilhac (*loc. cit.*).

Quoi qu'il en soit, toutes ces tentatives de ressusciter l'hexacorde et les muances échouèrent ; seule, la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* finit par être généralement adoptée, et ce fut encore une victoire pour Guido d'Arezzo, une sorte d'hommage rendu à son génie ; car on remarquera que la syllabe *si* est formée des lettres initiales des deux derniers mots de l'hymne à saint Jean-Baptiste :

Sancte Iohannes.

Les Allemands n'ont pas accepté ces dénominations des notes de la gamme ; ils s'en sont tenus aux lettres 𝔠, 𝔡, 𝔢, 𝔣, 𝔤, 𝔞, 𝔟, 𝔥. Le 𝔟 est pour le *si* ♭ et l'𝔥 pour le *si* ♮. Ils joignent, en outre, à chacune de ces lettres, la terminaison *is* ou *es*, selon qu'elles sont affectées d'un dièse ou d'un bémol :

Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his .... pour les notes diésées ;
Ces, des, es, fes, ges, as, B .... pour les notes bémolisées.

C'en était fait désormais des hexacordes, des muances et de la main harmonique, qui disparurent sans espoir de retour. La main harmonique eut encore un regain de succès dans certains systèmes d'enseignement musical populaire de notre temps, notamment dans ceux de Wilhem, de Galin, etc., mais elle n'a plus l'importance que lui prêtaient les hexacordes et les muances.

[1] *Harmonie universelle.* Paris, 1636-1637.
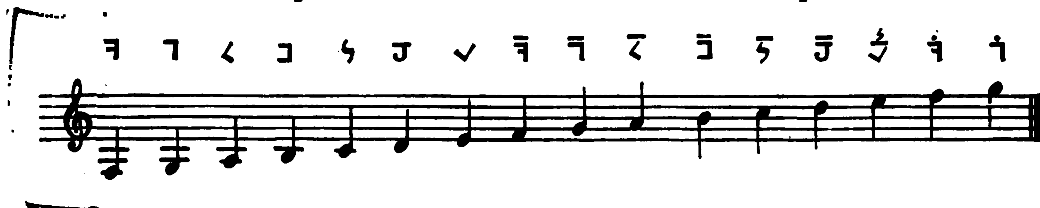
[2] *Dictionnaire de musique,* article *Si.*

CHAPITRE II.

NOTATIONS CELTIQUES.

Il nous faut interrompre la marche suivie jusqu'ici dans cet ouvrage pour nous occuper de deux écritures musicales, d'assez médiocre importance, à la vérité, mais auxquelles trop de pages ont été consacrées par Burney[1] et par Fétis[2] pour que nous les passions sous silence. Il s'agit de deux pseudo-notations, l'une irlandaise et l'autre galloise. Nous les discuterons brièvement, car si, d'une part, les détails que nous possédons sur elles sont des plus minces, de l'autre, nous avons la conviction qu'elles n'ont pas été pratiquées par ces nations d'origine celtique.

C'est un antiquaire de Dublin, nommé Beaufort, qui a fait la trouvaille de la première dans un manuscrit présumé du XVIe siècle. Il en a reproduit comme suit les caractères, qui ne ressemblent en rien à ceux de l'alphabet hibernien[3]:



On voit que cette séméiographie a beaucoup d'analogie avec celle des Grecs, quoique Fétis prétende qu'elle ressemble aux signes de l'alphabet phénicien. Mais cela ne peut pas faire supposer que les Irlandais l'aient empruntée aux Phéniciens, car on sait que les Grecs tinrent des Phéniciens les caractères de leur alphabet[4].

Beaufort, dans sa reproduction d'un fragment de ce manuscrit, suppose que cette musique était destinée au *crwth*, ce prototype du violon, particulier à la race kymrique; mais Fétis pense que ce fut plutôt pour la harpe irlandaise, car, dit-il, malgré les recherches les plus minutieuses faites jusqu'à ce jour, on n'a pas découvert encore l'existence d'un instrument à archet chez les anciens Irlandais. Cette divergence d'appréciation ne plaide pas beaucoup en faveur de l'authenticité du manuscrit, et nous avouons n'y pas avoir une foi bien robuste.

Ce fragment, que Beaufort a traduit en notation moderne, serait, suivant

[1] Cf. *A general history of music*, t. II.

[2] Cf. *Histoire générale de la musique*, t. IV.

[3] *An essay on the poetical accents of the Irish*, dans les *Historical memoirs of the Irish bards*, de Walker. Dublin, 1786.

[4] Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*.

lui, le chant harmonisé d'un psaume. Cette supposition fait plus d'honneur à son imagination qu'à sa science critique; car dans les recueils bardiques irlandais, les plus anciens comme les plus récents, on ne trouve pas de psaume portant le moindre vestige d'une notation musicale, et pourtant, du VIIIe au XIIe siècle, les bardes d'Érin passaient pour les plus savants et les plus habiles musiciens de leur temps[1].

Soyons justes, cependant, et n'accusons pas Beaufort de s'être laissé égarer dans son raisonnement sur l'ancienneté du monument découvert par lui. Il ne le reporte pas plus haut que le XVe siècle, et croit que cette écriture a été imaginée par un moine pour son usage particulier; de plus, il ajoute «que ce n'était pas la notation dont se servirent les anciens bardes». *La notation des anciens bardes!* Quelle hérésie historique! Ceci doit être d'autant plus erroné, qu'il est notoire que les bardes n'eurent aucune notation. Nous ne nous expliquons pas comment Fétis a osé dire que cette séméiographie *est aussi originale que la langue celtique*[2].

Passons au manuscrit gallois, intitulé *Musica neu Beroriaeth* (nouveau Traité de musique), qui contiendrait une notation welche, à laquelle nous ne croyons pas plus qu'à la précédente, et qui nous fait l'effet d'une simple tablature pour la harpe. Fétis, auquel on ne reprochera certes pas de s'être jamais montré crédule, au contraire, ne nous paraît pas, en cette circonstance, être demeuré fidèle à ses principes de critique sévère. S'il a pleinement accepté l'ancienneté de ce manuscrit, c'est peut-être parce qu'il a cru y trouver une arme en faveur de son opinion sur l'origine septentrionale de l'harmonie, et peut-être aussi parce qu'il a trop ajouté foi au titre, qui est ainsi conçu :

«Ce manuscrit contient la musique des Bretons telle qu'elle a été mise en ordre par un congrès ou assemblée de maîtres de musique, par l'ordre de Gruffydd ab Cynan, prince de Galles, vers l'an 1100, avec quelques-unes des plus anciennes pièces des Bretons qu'on suppose nous avoir été transmises par les druides. Cette musique est à deux parties, à savoir : la basse et le dessus pour la harpe. Ce manuscrit fut écrit par Robert ab Hew de Bodwigan, en Anglesey, au temps de Charles Ier, d'après l'original de William Pennlynn.»
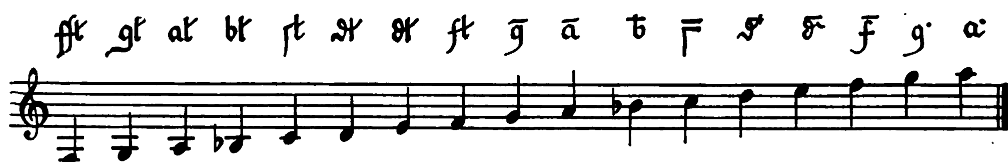
En admettant que William Pennlynn soit l'auteur de ce manuscrit, ce ne serait pas une preuve en faveur de son antiquité, car Pennlynn était harpiste du roi Henri VIII et vivait encore en 1556, sous le règne d'Élisabeth[3]. Cette reine avait ordonné qu'un *Eisteddfod*, ou réunion bardique, serait tenu à Caermarthen (pays de Galles), et Pennlynn dut y assister en qualité de commissaire du gouvernement.

[1] Cf. O'Curry, *Lectures on the manners and customs of the ancient Irish*, 3 vol. in-8°. Londres et Dublin, 1873.

[2] *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, p. CLXI.

[3] Cf. Thomas Stephens, *The literature of the Cymry*. Londres, 1849.

« L'échelle galloise, dit Fétis, se présente ainsi :



« Elle se compose, ajoute-t-il, de lettres, dont quelques-unes ont des formes inusitées qui nous paraissent avoir été en usage chez les Cambro-Bretons à une époque ancienne. » Nous avons le regret, ici encore, de différer d'opinion avec Fétis, car, d'abord, ces lettres, qui ne figurent pas dans toutes les pièces du manuscrit, n'ont de rapport ni avec l'alphabet *kymrique* (gallois) ni avec l'alphabet *oghamique*[1]; ensuite, il est patent que les bardes n'écrivaient ni leurs poésies ni leurs chants, voulant ainsi aiguiser leur mémoire, la tenir toujours en haleine, et lui donner toute l'élasticité possible. Autre argument plus concluant encore : Giraldus Cambrensis (*Girald Barry*), l'un des écrivains les plus instruits et aussi l'un des plus diserts de son temps, originaire du pays de Galles, et qui vivait au XIIe siècle, nous a laissé, dans sa *Cambriæ descriptio*, les détails les plus circonstanciés sur la musique de ses compatriotes et sur les instruments dont ils se servaient. Eh bien, Giraldus ne dit pas un mot qui puisse faire supposer qu'ils aient jamais connu, et encore moins employé, d'écriture musicale. Si cet usage avait régné chez eux, nul doute que le *Cambrensis* en eût parlé avec sa prolixité habituelle. Nous croyons donc pouvoir nous permettre de dire que si ce manuscrit est réellement un recueil d'airs gallois, il ne date que d'une époque récente.

Certes, il n'est pas impossible, quoique nous ayons de bonnes raisons pour en douter, que ces airs soient traditionnels, et qu'ils aient été connus du temps du prince Gruffydd ab Cynan, ce réformateur des lois bardiques au XIIe siècle ; mais que cette notation ait été usitée alors, voilà ce que nous ne pouvons admettre, parce que dans aucun des manuscrits welches encore existants, et leur nombre est grand[2], il n'est fait mention d'une écriture musicale qui aurait été connue. La transcription de ces mélodies dans un manuscrit ne nous paraît être que la fantaisie d'un musicien du temps d'Élisabeth, lequel aura voulu en conserver le souvenir au moyen de signes graphiques de son invention et connus de lui seul, car tous ceux qui ont essayé de les traduire, en se servant des principes applicables aux notations connues, ne sont arrivés qu'à des résultats illusoires, pour ne pas dire grotesques, et les savants y ont perdu

[1] L'alphabet des bardes, ainsi nommé de *Ogham* ou *Ogmius,* dieu gaulois, symbole de la force et de l'éloquence.

[2] Cf. *Iolo manuscripts,* d'Edward Williams (*Iolo Morganwg*). Llandovery, 1848. — Cf. aussi Jane Williams, *The literary remains of the Rev. Th. Price* (*Carnhuanawc*). Llandovery, 1852, 2 vol. in-8°.

leur latin : Burney aussi bien qu'Edward Jones[1], Fétis aussi bien que John Thomas[2].

Du reste, il n'y a pas que des airs dans ce manuscrit; il s'y trouve aussi des exercices de harpe pour les commençants, et ce sont même les seuls que Burney soit parvenu à interpréter avec bien de la peine. Le surplus est indéchiffrable, et il faut renoncer à jamais rien en tirer d'intelligible. Il semble même que Burney n'ait pas cru à l'antiquité des pièces qu'il a notées, car il fait observer «que le contrepoint est trop moderne» pour qu'une époque reculée leur soit attribuée; observation que Fétis a bien tort de lui reprocher.

Un musicien français, nommé Barthelémon, établi à Londres, où il est mort en 1808, a essayé de traduire ces airs, et en a publié *un*[3], sous le titre de *Chant du prophète David* (Caingc Davydd prophwydd). C'est une mélodie fort simple et purement diatonique; mais c'est tout ce que l'on a pu extraire de ce fameux manuscrit qui garde précieusement son secret. On prétend que Barthelémon en avait encore traduit plusieurs autres, mais que, malheureusement, ils ont péri dans l'incendie qui dévora sa maison peu de temps après sa mort. Qu'y a-t-il de vrai dans cette assertion ? Personne ne pourrait le dire aujourd'hui; mais nous ne pouvons nous empêcher de trouver bien singulier qu'un Français seul ait réussi à interpréter cette pseudo-notation welche, alors que les musiciens gallois, même les plus familiarisés avec les anciennes écritures de leur pays, n'y ont rien compris. N'est-il pas plus singulier encore que, depuis la mort de Barthelémon, personne n'ait repris son œuvre ni trouvé la clef qui doit ouvrir ce *sésame* mystérieux? Si cette notation était réellement sérieuse, si elle avait quelque chose de scientifique, si elle reposait sur des fondements historiques incontestables, tenons pour certain que les savants du pays de Galles seraient parvenus à la comprendre, en dépit de sa difficulté.

En résumé, pour nous, ces deux séméiographies n'ont jamais eu d'existence notoire. Si elles ont vécu, elles n'ont fait que passer. Nous ne voulons pas supposer qu'elles aient été les produits d'une mystification, ou les inventions d'un cerveau en délire; nous préférons les croire conçues par des artistes bien intentionnés et désireux de faire progresser l'art dans leur pays; mais les résultats négatifs qu'ils ont obtenus font voir l'inanité de leurs conceptions.

[1] *Musical and poetical relics of the Welsh bards*, etc. Londres, 1794.

[2] *Welsh melodies*, 2 vol. Londres, 1853.

[3] Dans *The Welsh harper*, de John Parry. Londres, 1807.

CHAPITRE III.

BASSE CHIFFRÉE ET TABLATURES.

Pendant qu'à l'aurore du XVIIe siècle la tonalité moderne faisait entendre ses premiers vagissements dans les œuvres des grands artistes florentins et romains qui s'appelèrent Vincenzo Galilei, Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, Giulio Caccini, etc., vénérables prodromes des opéras de Claudio Monteverde, Francesco Cavalli, et autres illustres compositeurs vénitiens, deux autres innovations se manifestaient dans le monde musical. Nous voulons parler de la *basse continue* et de sa congénère, la *basse chiffrée,* ou notation des accords par les chiffres.

Lodovico Viadana, moine de l'étroite observance et maître de chapelle à Mantoue, né à Lodi en 1565, est considéré comme l'inventeur de la *basse continue* pour l'accompagnement des voix par l'orgue. Par cette dénomination il faut entendre une basse d'accompagnement qui diffère de la basse vocale des compositions antérieures au XVIIe siècle, en ce que cette dernière est souvent interrompue, tandis que l'autre, comme le dit son nom, est *continue.* C'était en même temps une partie de basse instrumentale surmontée de chiffres, indiquant les accords que doit faire entendre l'organiste ou l'accompagnateur. Cependant, quoique Viadana revendique la priorité de cette invention, qu'il aurait faite vers 1597[1], invention qui ne nous paraît pas devoir lui être contestée, J.-B. Doni prétend[2] que le premier essai de ce genre fut l'épisode dantesque d'Ugolin, mis en musique vers 1580, par Vincenzo Galilei, père de l'illustre astronome de ce nom. De plus, on rencontre des chiffres et des signes accessoires au-dessus de la basse dans le drame lyrique (ce titre est peut-être un peu ambitieux pour cette production) d'Emilio del Cavaliere : *la Rappresentazione di anima e di corpo,* l'œuvre la plus ancienne où l'on aperçoive l'existence d'une basse chiffrée. On a la preuve de ce fait dans les instructions que Guidotti de Bologne, éditeur du drame de Cavaliere, a données (1620) sur la valeur de ces signes, dans la préface dont il l'a fait précéder. « Les petits chiffres, dit-il, placés sur les notes de la basse continue à jouer, signifient les consonances et les dissonances de même nombre, comme 3 la tierce, 4 la quarte, et ainsi de suite, etc.[3] » Un autre drame musical de Caccini, l'*Euridice*,

[1] *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione commoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* Venise, 1605.

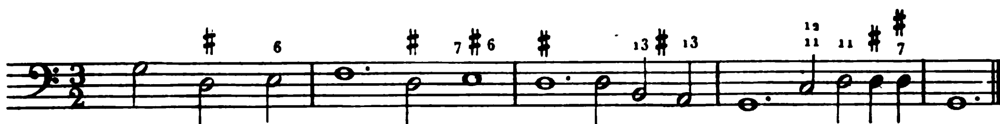
[2] *Trattato della musica scenica in opere,* t. II.

[3] « I numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano le consonanze e le dissonanze di tal numero, come il 3 la terza, il 4 la quarta, e cosi di mano in mano, etc. »

paru à Florence en 1600, offre aussi, sous le chant, une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par quelques chiffres.

En se servant de ce procédé, on n'eut d'abord en vue que de faire entendre sous la *monodie*, comme on appelait alors le chant à voix seule, les accords les plus simples, ne contenant que des consonances ou des retards d'intervalles par les dissonances de prolongation. On ne jugea pas utile de les noter; on se contenta d'écrire la basse qui était supposée devoir être accompagnée par l'accord parfait et ses dérivés. On désigna l'accord de sixte par 6, et celui de sixte et quarte par $\frac{6}{4}$; le retard de la sixte fut marqué par 7, et celui de la tierce par 4. Les signes des accords dissonants naturels leur furent ajoutés un peu plus tard.

Dans la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, on voit l'harmonie de la sixte représentée par 6 lorsque l'intervalle n'est que d'une sixte avec la basse; mais si la sixte fait partie de la deuxième octave de cette basse, elle est marquée par 13, parce que 6 et 7 font 13. Par le même motif, la double quinte est chiffrée 12 et la double quarte 11. Exemple :
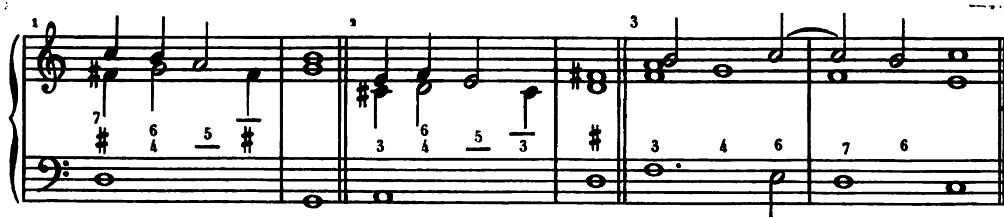


L'harmonie des parties qui accompagnent cette basse est disposée ainsi[1] :

La tierce mineure est souvent marquée par un bémol, encore qu'elle soit produite par une note qui n'est pas modifiée par ce signe. La basse continue est chiffrée d'après ce système dans un grand nombre de compositions de la première moitié du XVII[e] siècle. Mais la distinction des intervalles par les chiffres n'eut pas l'approbation de tous les musiciens de l'époque.
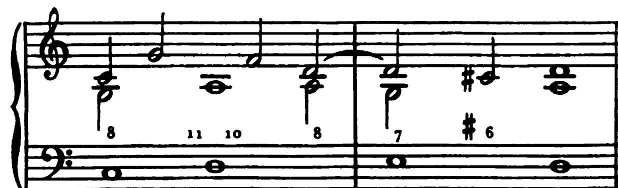
[1] Nous empruntons ces exemples de basse chiffrée au *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, de F.-J. Fétis. Paris, 1844.

Jean Crüger, directeur de musique de l'église Saint-Nicolas, à Berlin, auteur recommandable par l'esprit méthodique qu'il a porté dans ses ouvrages didactiques concernant l'art musical, et dont le traité de musique[1] renferme en appendice la plus ancienne méthode de basse continue qui ait été publiée en Allemagne, explique que la tierce est le fondement de la dixième, et la quinte celui de la douzième; aussi les représente-t-il par des chiffres simples. Il affirme que Viadana est l'inventeur de la basse continue, et, comme il fut son contemporain, son opinion est digne de foi. *Bassus generalis*, dit-il, *seu continuus, so von dem trefflichen italianischen musico Ludovico Viadana erstlich erfunden*. Brossard[2] est d'accord avec Crüger pour attribuer cette invention à Viadana. Elle ne lui est plus guère contestée.

Toutefois, la réforme prêchée par Crüger ne paraît pas avoir eu autant de succès en Italie qu'en Allemagne, car, bien que le P. Penna donne des exemples où les intervalles sont ramenés à leur expression numérique, comme ceux-ci:



il chiffre aussi par 10 et 11 la tierce et la quarte lorsqu'il veut indiquer clairement un mouvement d'harmonie supérieur à l'octave. Exemple:
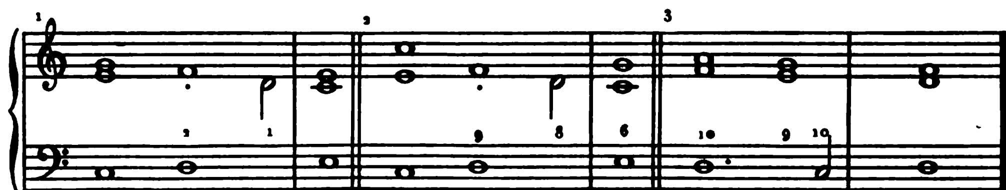


Le P. Lorenzo Penna, carme et maître de chapelle à Imola, où il mourut en 1693, a écrit un traité de musique[3] dont le livre III contient les principes de l'accompagnement de la basse chiffrée sur l'orgue; mais cet ouvrage, dans lequel il y a de bonnes choses, manque de méthode, et son style lourd en rend la lecture fatigante.
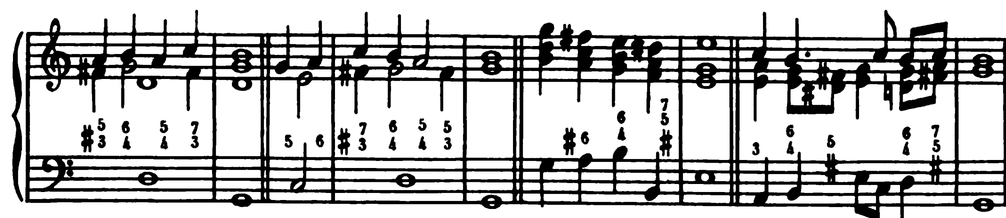
Une grande confusion, dit Fétis[4], régnait à cette époque dans les idées des théoriciens et des compositeurs, concernant la représentation des accords par

[1] *Synopsis musices continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum*. Berlin, 1624.
[2] *Dictionnaire de musique*. Paris, 1703.
[3] *Li primi albori musicali per le principianti della musica figurata distincti in tre libri*. Bologne, 1679.
[4] *Traité d'harmonie*, etc., *loc. cit.*

les chiffres, car tantôt on voit le retard de l'octave par la prolongation de la neuvième exprimé par 2 et tantôt par 9. Exemple :



Les exemples suivants sont extraits du traité d'accompagnement de Gasperini[1], l'un des meilleurs harmonistes de l'école vénitienne, qui eut l'insigne honneur d'être le maître de Benedetto Marcello, l'illustre auteur de la musique des Psaumes.



A l'époque où Gasperini publia son traité, on se servait du ♭ au lieu du ♮ pour indiquer les intervalles mineurs, et cela sans aucune exception. Le ♭ est quelquefois placé après le chiffre.

L'école napolitaine employait alors un système de basse chiffrée plus simple. On ne marquait pas l'accord parfait; on l'indiquait, selon sa nature, par un ♯, par un ♭ ou par un ♮. Un 6 désignait l'accord de sixte, $^{6}_{4}$ celui de sixte et quarte, $^{6}_{5}$ celui de sixte et quinte. La combinaison $^{\sharp 6}_{\natural 4}$ marquait l'accord de triton. Celui de la septième de dominante se chiffrait par $^{\sharp}_{7}$ ou par $^{\natural}_{7}$; celui de la septième diminuée, par $^{7}_{5}$ ou par $^{\flat 7}_{5}$. Les *partimenti* de Fenaroli[2] fournissent les meilleurs spécimens de ce système, qui fut à peu près le même dans toute l'Italie. Les Italiens conservèrent longtemps une incontestable supériorité, dans l'art d'accompagner, sur les Français et les Allemands, qui se contentaient de faire plaquer leurs accords[3] par l'accompagnateur; eux, au contraire, exigeaient que l'on fît chanter avec élégance toutes les parties de l'accompagnement.

En Allemagne, sur la fin du XVIIe siècle, le système de la basse chiffrée différa de celui de l'Italie en ce que les maîtres allemands adoptèrent le chiffre barré 6̶ pour désigner l'accord de sixte sensible, et marquèrent le triton par 4+.

[1] *L'armonico pratico al cembalo*, etc. Venise, 1683.

[2] *Regole per li principianti di cembalo, che contengono le principali nozioni dell' accompaniamento.* Naples, 1795.

[3] Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie.* Paris, 1840.

Les principaux musiciens de cette nation qui écrivirent sur la basse continue sont : Heinichen[1], maître de chapelle du roi de Pologne ; Mattheson[2], maître de chapelle à Hambourg, musicographe renommé dont nous avons déjà parlé, et Marpurg[3], célèbre écrivain sur la musique, mort à Berlin en 1795.

Les Français imitèrent le système italien de la basse chiffrée jusqu'à Rameau. Cet illustre artiste, aussi profond théoricien que grand compositeur, voulut le simplifier en supprimant les doubles chiffres[4]. C'est lui qui employa le premier ce signe + pour marquer la note sensible, et il indiqua la septième de dominante par $\frac{7}{+}$. Saint-Lambert[5], Boyvin[6] et Dandrieu[7], clavecinistes de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe, sont, avec Rameau et Couperin le Grand[8], les Français qui ont publié des traités d'accompagnement et de basse continue.

Depuis que le fréquent usage des prolongations d'accords accompagnées d'altérations d'intervalles, s'est introduit dans la musique, l'utilité des *partimenti* s'est beaucoup amoindrie, car une simple basse chiffrée ne peut plus représenter l'accompagnement si touffu et si compliqué de la musique actuelle. Néanmoins les jeunes gens qui étudient la science harmonique feront sagement de ne point négliger la pratique de la basse chiffrée, s'ils ne veulent éprouver de sérieuses difficultés dans l'interprétation des œuvres des maîtres du passé.

TABLATURES.

La musique instrumentale, de son côté, n'avait pas fait moins de progrès que la théorie et la séméiologie. Les instruments à manche et à cordes pincées, tels que le luth, le théorbe, la guitare, la mandore, etc., étaient dans toutes les mains. L'orgue et le clavecin faisaient l'objet de l'étude de tous ceux qui prétendaient au titre de musicien. On avait atteint, sur les instruments à clavier, un tel degré de perfection, que les pièces pour orgue, clavecin ou virginale des maîtres du XVIIe siècle, offriraient de sérieuses difficultés d'exécution à nos plus habiles pianistes. Quant au violon, à la viole et à leurs dérivés, il suffit de dire que Corelli, Stradivarius, Amati et Guarnerius existaient alors.

La complication des morceaux de musique offrant de trop grands obstacles à une bonne impression par les caractères ordinaires (la typographie n'étant

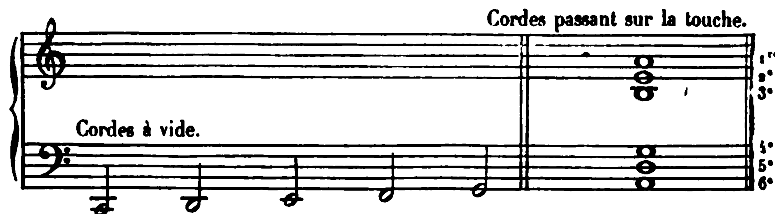
[1] *Neu erfundene und gründliche Answeisung*, etc. Hambourg, 1711.
[2] *Exemplarische Organisten-Probe*, etc. Hambourg, 1719.
[3] *Handbuch von dem Generalbass und der Composition*, etc. Berlin, 1755.
[4] *Nouveau système de musique théorique*, etc. Paris, 1726.
[5] *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*. Paris, 1680.
[6] *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*. Paris, 1704.
[7] *Traité de l'accompagnement du clavecin*. Paris, 1719.
[8] *L'art de toucher du clavecin*. Paris, 1717.

pas assez avancée sous ce rapport), il fallut recourir à un moyen pratique pour en faciliter et en simplifier l'écriture. On imagina donc la *tablature*, c'est-à-dire une représentation de l'instrument, ou plutôt de ses cordes, sur lesquelles on notait, par des lettres ou par des chiffres, les différentes positions des doigts pour exécuter la musique instrumentale. C'est précisément parce qu'on se servait de la notation alphabétique pour marquer la position des notes sur la *table* du monocorde, que l'on adopta ce nom de *tablature.*

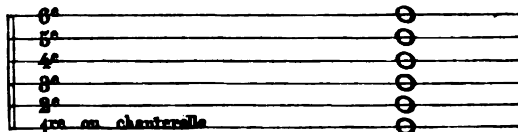
On fit de même pour les instruments à vent et à trous latéraux, comme la flûte, le hautbois, le basson, etc., dont on reproduisit la forme sur le papier, en faisant partir de leurs trous des lignes horizontales sur lesquelles, de distance en distance, on traça des O vides ou pleins. S'il est plein, l'O (●) indique que le trou doit être bouché; s'il est vide (O), c'est que le trou doit demeurer ouvert pour former tel ou tel son désigné. En outre, on traça des lignes verticales tombant perpendiculairement sur les lignes horizontales; en les suivant et en observant les O vides ou pleins, on connaît quels sont les trous à ouvrir ou à boucher pour obtenir un son voulu. Aujourd'hui encore, les méthodes pour ces instruments sont munies de tablatures de ce genre.

Mais les instruments pour lesquels la tablature devint indispensable étaient ceux de la famille des instruments à cordes pincées et à manche. Pour que l'on nous comprenne mieux, nous allons expliquer la tablature du *théorbe,* le plus compliqué des instruments de cette espèce, et qui, avec le *luth,* fut d'un usage presque général aux xvie et xviie siècles.

Le *théorbe,* ou *thuorbe* (que les Italiens appelèrent aussi *chittarone,* ou « grande guitare »), se composait d'un corps sonore mis en vibration au moyen de six cordes passant sur la touche, dont cinq en métal et une chanterelle en boyau; d'un manche très long et bifurqué à la partie supérieure, où venaient s'attacher cinq autres cordes métalliques plus longues que les six autres et destinées à être pincées à vide par le pouce de la main droite. Voici quel était son accord:



La portée sur laquelle on écrivait était composée de six lignes, dont chacune représentait une des cordes de la touche:



On n'avait pas besoin de marquer les cinq autres cordes, puisqu'elles étaient *toujours pincées à vide*. Elles avaient pour unique objet de renforcer l'harmonie. On les figurait seulement par de gros chiffres posés au-dessus de la portée, comme ceux-ci :

0 ou 7 représentait le *sol* grave.
8 . . . . *fa* ——
9 . . . . *mi* ——
X ou 10 . . . . *ré* ——
11 . . . . *ut* ——

Les positions des doigts de la main gauche pressant les cordes de la touche étaient au nombre de cinq sur chaque corde et s'écrivaient sur la portée au moyen de chiffres correspondant à ces dispositions. En France, on se servait de chiffres, mais aussi de lettres, ainsi qu'on peut le voir dans le traité des instruments de musique faisant suite à l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, déjà citée par nous.

Voici la tablature du théorbe, avec la traduction en notation moderne en regard[1] :

7 8 9 10 11 Cordes à vide.

0 1 2 3 4 5 6e corde.

0 1 2 3 4 5 5e corde.

0 1 2 3 4 5 4e corde.

0 1 2 3 4 5 3e corde.

0 1 2 3 4 5 2e corde.

0 1 2 3 4 5 1re corde ou chanterelle.

Exemple : En notation moderne :

[1] Cf. la notice sur le *chittarone* par M. V. d'Indy, dans l'ouvrage de S. Naumbourg, intitulé *Cantiques de Salomon Rossi*, in-4°. Paris, 1877.

La manière dont on notait la valeur des accords n'était pas très compliquée. Elle consistait à écrire au-dessus de l'accord la valeur correspondante en notation actuelle. Ainsi :

équivaut à

L'*orgue* avait aussi sa tablature, qui fut inventée en Allemagne, et, par cette raison, reçut le nom de *tablature allemande*. On trouve dans un livre de musique de Jacob Paix[1], cité par Forkel[2], un *Veni sancte spiritus* de Josquin Després, à six voix, adapté à cet instrument. Nous en donnons quelques mesures pour que l'on comprenne comment s'établissait ce genre de tablature, dont les notes étaient figurées par les lettres c, d, e, f, g, a, h. Mais d'abord, il faut que nous expliquions quelques signes.

marquait 2 demi-mesures;

— 2 ou 4 quarts de mesure;

— 2 ou 4 huitièmes de mesure;

— 2 ou 4 seizièmes de mesure.

Si, dans le cours d'un morceau, une note chromatique se présentait, on mettait à côté de la lettre un petit crochet ou virgule, comme ceci : (๑).

| signifiait une note d'une mesure entière;

— une pause d'une mesure entière;

— une demi-mesure;

— un quart de mesure;

— un huitième de mesure;

— un seizième de mesure.

[1] Voici le titre de ce livre, d'une extrême rareté : *Ein schœn nütz und gebräuchlich Orgel-Tabulatur Buch darinnen etlich der berühmten Componisten beste Motetten, mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen ausserlesen,* Lauingen, 1583. — Jacob Paix, né en 1550 à Augsbourg, fut un des organistes les plus distingués de l'Allemagne.

[2] *Allgemeine Geschichte der Musik,* t. II, p. 637. Leipzig, 1803.

Voici maintenant le morceau de Josquin, avec sa traduction en notation moderne :

M. Gevaert a eu l'obligeance de nous communiquer l'exemple suivant de tablature allemande du luth, tiré de l'ouvrage rarissime de Sébastien Virdung[1], prêtre et organiste, qui vécut à Bâle dans la première moitié du XVI[e] siècle. D'après Virdung, l'auteur de cette tablature serait un aveugle de naissance, maître Conrad Paulmann ou Paumann, virtuose des plus extraordinaires sur l'orgue, le violon, la guitare, la flûte, la trompette et plusieurs autres instruments, né à Nuremberg au commencement du XV[e] siècle, et mort à Munich en 1473, après avoir été comblé d'honneurs et de faveurs par plusieurs souverains, et entre autres par l'empereur Frédéric III, par le duc de Ferrare et par Albert III, duc de Bavière. Bien que Paulmann ait été un musicien célèbre et très habile, bien que Virdung soit un auteur sérieux et digne de foi, il nous est difficile de croire qu'un aveugle-né ait pu être l'inventeur de cette tablature, et même d'une tablature quelconque. Néanmoins son ancienneté lui donne le droit de figurer dans cet ouvrage, quoique cette ancienneté même ne nous permette pas de trouver une autorité qui appuie le dire de Virdung.

[1] *Musica getuscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und aller Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Flöten, transferiren zu lernen. Kürzlich gemacht zu ehren der hochwürdigten hochgebornen Fürsten und Herren: Herr Wilhalmen Bischoue zü Strasbourg seinem gnedigen Herren.* Bâle, 1511, petit in-4°. — Voir aussi Koch, *Musikalisches Lexicon.* Francfort-sur-le-Mein, 1802, 1 vol. gr. in-8°.

TABLATURE ALLEMANDE DU LUTH.

(A) Cordes à vide. 1					1	→	→	→		2	→	→	→	3		
1re case.	A					a					b				c	
2e —		F					f					g				h
3e —			(D) LL					l					m			
4e —				Q					q					r		
5e —					X					x					y	
6e —						Aa					aa					bb
7e —							Ff					ff				
8e —																

Cordes à vide.			4					5								
1re case.				d					e							
2e —					i					k						
3e —	n					o					p					
4e —		s					t					u				
5e —			z					z					v(q)			
6e —				cc					dd					ee		
7e —	gg				hh					ii					kk	
8e —																ll

Virdung nous dit que depuis le xve siècle le luth avait cinq cordes, dont voici l'accord :

1 2 3 4 5

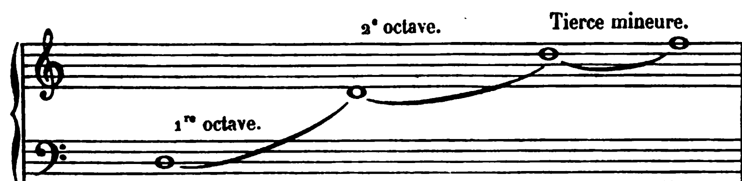
Mais cet auteur connaissait aussi le luth à six cordes, dont la tablature précède, et dont il donne également l'accord :

1 2 3 4 5 6

Une autre tablature encore, que nous croyons devoir faire connaître à cause de son étrangeté, est celle de la guitare espagnole. On la trouve employée

dans un manuscrit que l'on croit du xvii[e] siècle, venant de l'abbaye de Corbie, et appartenant à notre Bibliothèque nationale[1]. Ce qui distingue cette tablature, c'est qu'elle ne représente pas simplement les notes de la gamme, mais des séries d'accords que l'auteur a classés sous les lettres de l'alphabet et qu'il recommande d'apprendre par cœur. Ce système de tablature paraît avoir eu beaucoup de succès, car la méthode en a été publiée en Italie où elle a eu plusieurs éditions. On en connaît une de Venise, de 1624[2], et la Bibliothèque nationale possède un exemplaire de la quatrième édition imprimée à Rome. Le P. Mersenne cite également cette tablature dans son livre sur les instruments de musique, mais au lieu de la donner en chiffres, il la reproduit en lettres, conformément à la manière d'écrire en France les tablatures pour les instruments à cordes. La méthode italienne explique et complète le manuscrit espagnol que, sans elle, on n'arriverait pas à comprendre.

La guitare espagnole était montée de neuf cordes, qui, en réalité, n'en faisaient que cinq, attendu que les quatre rangs plus graves étaient doubles, soit deux cordes à l'unisson et une chanterelle simple. Parfois, cependant, des guitaristes doublaient aussi la chanterelle. Le plus souvent on accordait la guitare espagnole par *ré*, *sol*, *ut*, *mi*, *la*, et son étendue devait être de deux octaves et une tierce mineure, soit :



Voici cette tablature, telle que la donne notre manuscrit :

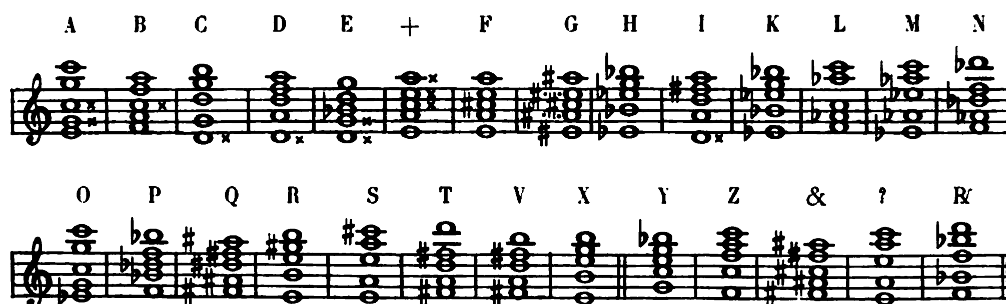
A	B	C	D	E	+	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X
2	3				2	2	3	1		1	3	1	3	1	3	4	2	2	4	4	2
	2		2		2	2	3	3	2	3	1	1	1		3	4	4	2	2	4	4
		2	2	2		1	2	3	2	3		3	1		1	3	4	4	2	2	4
3	1	3	1	3			1	3	1	2	3	4	1	3	1	2	4	5	2	2	3
3		2		1			1	1		1	3	3	4	3	1	1	2	4	5	2	2

Les cordes ne portant point de chiffres devaient être pincées à vide, ou rester silencieuses.

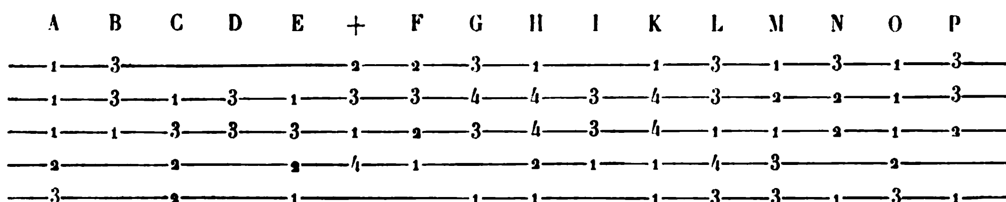
[1] Manuscrit n° 390 du fonds espagnol de la Bibliothèque nationale (nouveau classement de 1880, 607), ayant pour titre : *Libro de vilanelle spagnuol' et italiane et sonate spagnuole del moll' ill[mo] signore mio oss[mo], il signore Filippo Roncherolle, servo di V. S. moll' ill[mo] Francisco Palumbi.*

[2] Le titre italien porte : *Vero e facil Modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la chitarra spagnola, non solo con l'alfabeto et accordatura ordinarii, ma anco con un'altro alfabeto et accordatura staordinarii, nuovamente inventati da Pietro Milioni et Lodovico Monte compagni*, etc. In Venezia, presso Angelo Salvadori.
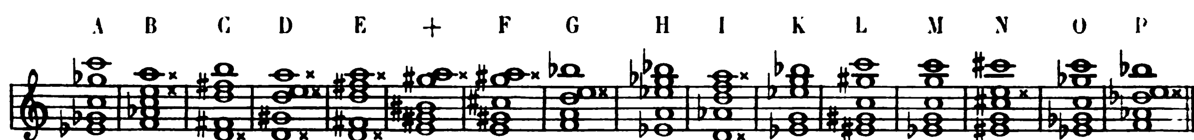
TRADUCTION DE M. A. HERVÉ [1].



Les cinq derniers signes ne se trouvent que dans la méthode italienne; le manuscrit espagnol n'en parle pas. Les notes marquées d'une petite croix (×) sont celles des cordes pincées à vide ou non pincées. Comme on l'a vu dans une note précédente, les guitaristes du XVIIe siècle employaient une autre tablature pour laquelle ils changeaient l'accord de l'instrument en déplaçant la *tierce;* on l'accordait en ce cas par *ré, fa, si, mi, la.* Nous en donnons la tablature avec sa traduction, mais les accords sont moins harmonieux que ceux de la première.



TRADUCTION.



Tant que le luth et ses congénères polycordes, ainsi que les instruments à clavier, furent les principaux interprètes de l'orchestre, les tablatures demeurèrent nécessaires. Mais l'instrumentation et l'orchestration, qui, au début, n'avaient marché qu'à petits pas, firent, au commencement du siècle, un bond gigantesque. Les instruments à cordes pincées furent détrônés et remplacés par le quatuor à archet: violon, alto, violoncelle et contrebasse, et l'on

[1] Nous devons la communication de ces tablatures à l'obligeance de M. A. Hervé, professeur à l'Association polytechnique, qui en a retrouvé l'interprétation en notation actuelle. Ce n'est pas le seul service que nous ait rendu M. Hervé. Outre des renseignements pleins d'intérêt qu'il nous a fournis, il a bien voulu suivre, avec un zèle et une intelligence qui ne se sont jamais démentis et que nous nous plaisons à reconnaître, toutes les phases de l'impression de cet ouvrage.

renforça également les bois, les cuivres et la percussion. En même temps, la gravure de la musique devint d'une extrême facilité, et l'on put imprimer les partitions les plus compliquées dans toutes leurs parties. Désormais, il n'était plus besoin de tablatures, et l'on y renonça si bien, qu'aujourd'hui, pour les comprendre et les interpréter, il faut les étudier sérieusement et même longuement.

Le P. Mersenne cite plusieurs virtuoses de son temps qui employaient ces tablatures pour les instruments à cordes, notamment Ambroise Colomna, qui en a publié une de son invention, en 1627, à Milan. Le seigneur Louis usait également des tablatures italienne et française, mais il se servait de préférence de chiffres, et non de lettres, pour ses chansons, ce que l'on peut voir, dit Mersenne, dans son livre imprimé chez Ballard, en 1626.

Dans le *Dictionnaire des sciences et des arts*[1], de Lunier, nous avons remarqué que le mot *tablature* était encore employé, au commencement du XIXe siècle, pour le doigté de plusieurs instruments à cordes pincées. Voici les paroles de l'auteur :

« Le mot *tablature* se dit encore aujourd'hui d'une certaine manière de noter par lettres qu'on emploie pour les instruments à cordes qui se touchent avec les doigts.

« Comme les instruments pour lesquels on employait la tablature sont, la plupart, hors d'usage, et que pour ceux dont on joue encore on trouve la note ordinaire plus commode, la tablature est presque entièrement abandonnée; *on ne s'en sert plus que pour les premières leçons des écoliers.* »

Les facteurs de pianos ont conservé l'usage d'une sorte de tablature par les lettres de l'alphabet pour indiquer les séries de notes, mais c'est plutôt un moyen mécanique, pour l'accordeur, de se reconnaître dans le classement de chaque octave, qu'une notation musicale.

Ici s'arrête la période purement historique de la notation musicale, car, avec le XVIIIe siècle, nous voguons en pleine séméiographie moderne, dont l'étude n'est plus à faire puisqu'on la trouve dans toutes les méthodes. Nous nous bornerons donc à exposer, dans le livre suivant, certains aperçus que nous croyons nouveaux et que nous ne sachions pas avoir été donnés par aucun didacticien.
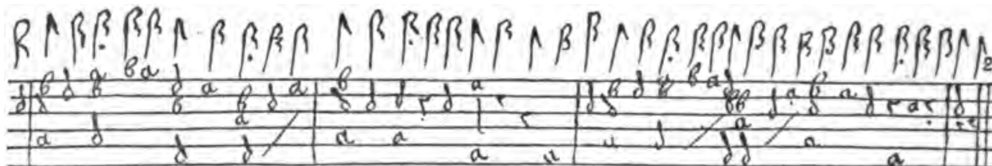
Afin de compléter notre démonstration des tablatures pour les instruments polycordes pincés, nous donnons un exemple tiré du *Lute-book* (livre de luth) de William Ballet[2], luthiste anglais de l'époque de la reine Élisabeth (1584), avec sa traduction en notation moderne. C'est une chanson anglaise intitulée *Green sleeves*, mentionnée par Shakespeare dans plusieurs de ses pièces. On
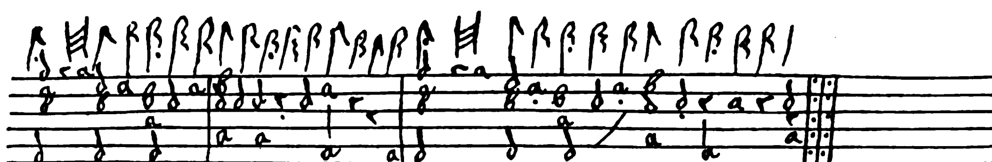
[1] T. III, p. 409, col. 2. Paris, 1806.
[2] Cf. W. Chappell, *Popular Music of the olden Time,* t. II, pl. III. Londres, 1859.

remarquera que les signes placés au-dessus de la portée indiquent les valeurs de notes; quant aux barres de mesure, elles sont placées plutôt pour guider l'œil que pour partager également l'air. Le temps marqué au-dessus des lignes est le seul guide sûr pour barrer en mesure moderne. Il en est de même pour toute la musique de luth du xvi[e] siècle.
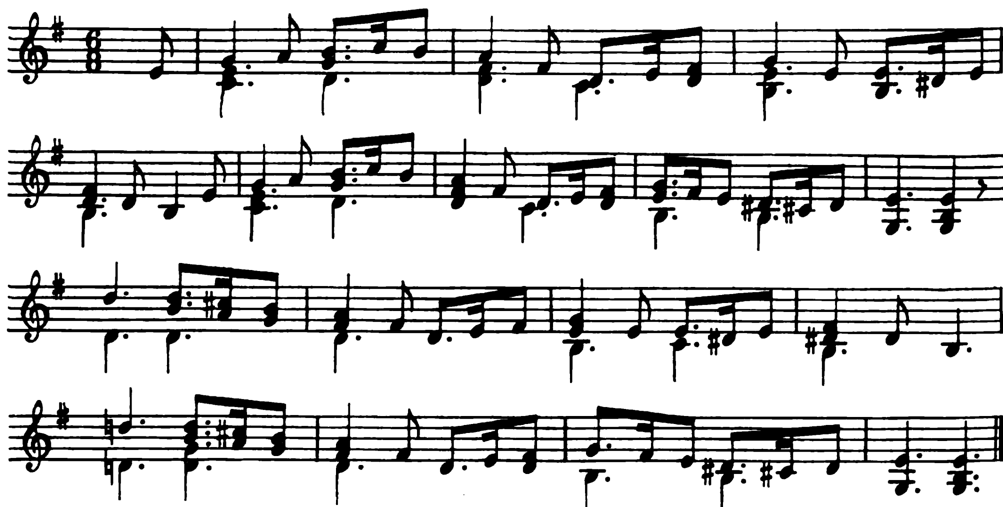
MUSIQUE DE LUTH AU TEMPS DE LA REINE ÉLISABETH,

TIRÉE DU *LUTE-BOOK* DE WILLIAM BALLET.





TRADUCTION.



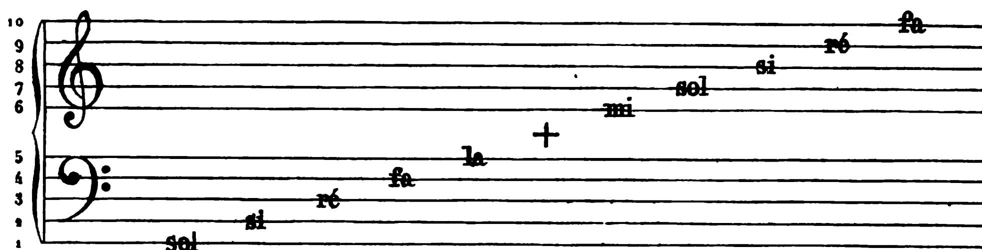
LIVRE VII.

REMARQUES PARTICULIÈRES SUR LA NOTATION MODERNE.

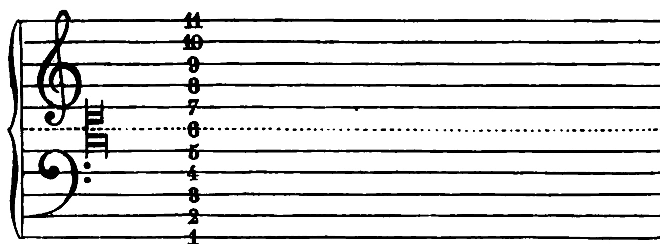
CHAPITRE PREMIER.

SYSTÈME GÉNÉRAL DE LA PORTÉE.

Quand on examine attentivement la *portée* affectée au piano ou à l'orgue, on est frappé de l'interruption, de l'hiatus qui se trouve dans la suite des notes *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, + *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*. Exemple :



On voit qu'il existe une lacune, un saut, entre la ligne du *la* (5), la plus haute de la portée de *fa*, et le *mi* grave (6) de la portée de *sol*. Le simple bon sens indique qu'on a supprimé une ligne, celle du milieu, affectée à l'*ut*. C'est pourtant la plus importante; c'est le pivot, la clef de voûte de tout le système, car notre portée générale est basée sur *onze* lignes, comme le démontre l'exemple suivant[1] :



Pourquoi cette *sixième* ligne a-t-elle été supprimée? Pour que, du premier coup d'œil, les musiciens pussent distinguer les notes qui appartiennent au

[1] Les trois clefs d'*ut*, de *sol* et de *fa* forment les sons générateurs de notre système musical : *fa* donne les harmoniques *la*, *ut*; *ut* donne *mi*, *sol*, et *sol* donne *si*, *ré*. Ce sont toutes les notes qui constituent la gamme d'*ut*, ou gamme naturelle. Chacune des notes de ces clefs est, en outre, la base d'un accord parfait. De plus, *sol* est la tonique de la gamme qui commence la série des *dièses*; *fa*, la tonique de la gamme qui commence la série des *bémols*, et *ut*, la tonique de la gamme naturelle. Voy. *Dictionn. de l'Acad. des beaux-arts*, sous la rubrique *Clefs*, un excellent article du regretté H. Reber.

dessus et celles qui appartiennent au grave, c'est-à-dire, pour que ceux qui jouent des instruments à clavier pussent discerner sans hésitation les notes qui doivent être exécutées par la main droite ou par la main gauche.

Cette suppression coupe en deux le système général. Si elle a eu l'avantage d'indiquer instantanément aux praticiens la position des notes par rapport au clavier, elle a enlevé à ce système son admirable unité et sa clarté philosophique. Il est vrai que l'œil embrasserait difficilement un groupe de onze lignes, tandis qu'il en saisit cinq avec une étonnante promptitude, et que ce nombre suffit pour toutes les voix et tous les instruments. Mais, en principe, la suppression de cette ligne centrale est regrettable. En effet, sans elle, nous avons deux tronçons de cinq lignes chacun, que l'on a la fâcheuse habitude de considérer *chacun* comme *unité* de système. Rétablissons mentalement cette ligne, et les notes se succèdent, se tiennent dans une logique parfaite. *Une seule clef* alors suffit pour indiquer toutes les notes et animer le système entier, car les deux autres clefs ne sont plus que supplémentaires : ce sont des jalons, des points de repère, qui servent à trouver plus aisément les notes. La voilà cette fameuse clef tant cherchée par les réformateurs! C'est la clef d'*ut* sur la ligne supprimée, ou *sixième ligne*, qui joue, en quelque sorte, le rôle de la charnière d'une échelle pliante. Partons de ce principe, et nous verrons que cette clef donne à la huitième ligne le nom de *sol*, de même qu'à la quatrième le nom de *fa*, sans qu'il soit besoin de recourir à ces deux clefs. Nous n'avons garde pour cela d'en demander la suppression, car elles offrent le moyen de reconnaître immédiatement la position des tronçons, et sans elles ces tronçons ne pourraient exister.

Cette clef d'*ut* se rapporte d'une manière absolue, fixe, immuable, à l'*ut* du milieu du clavier (une sixte au-dessous du *la* indicateur du diapason). Dans le système fragmentaire, sur quelque ligne qu'elle se trouve, elle indiquera toujours cet *ut*. La clef de *sol* désignera la quinte supérieure, et la clef de *fa* la quinte inférieure. Ainsi les clefs de *fa*, d'*ut* et de *sol* ont une signification invariable.

On voit, par l'exemple suivant, que plus la clef d'*ut* est au bas de l'échelle fragmentaire, plus elle empiète sur la clef de *sol;* plus elle est élevée, plus elle empiète sur la clef de *fa*.

1re basse. 2e basse. 1er ténor. 2e ténor. 1er alto. 2e alto. 1er soprano. 2e soprano.
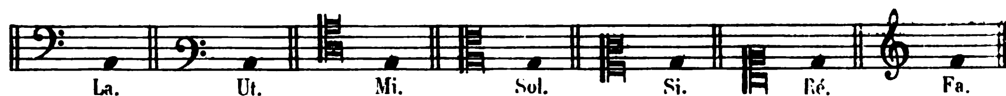
C'est donc pour éviter les lignes supplémentaires qu'on emploie la clef d'*ut* pour les voix et les instruments dont le diapason oscille entre la clef de *fa* et la clef de *sol.* Plus les notes de ces instruments montent vers la clef de *sol,* plus la clef d'*ut* est grave; plus, au contraire, les notes descendent, plus la clef d'*ut* est haute. Par exemple, pour les instruments et les voix d'alto qui descendent jusqu'au *mi* au-dessous de la quatrième ligne du système général et montent jusqu'à l'*ut* au-dessus de la neuvième, on emploie la clef d'*ut* troisième ligne. Si on employait la clef de *sol* pour l'alto, il faudrait, pour la moitié des notes, des lignes supplémentaires au grave; si on employait la clef de *fa,* il faudrait des lignes supplémentaires au-dessus.

On pourra nous objecter qu'il n'y a, comme nous le démontrons plus loin, que *sept* clefs, et que cependant ce tableau en présente *huit.* Cette contradiction n'est qu'apparente, car la clef de *sol* première ligne est identique à la clef de *fa* quatrième ligne, et ne s'en différencie que par la position de l'octave; c'est pourquoi on l'a définitivement abandonnée. D'ailleurs, la gamme ne se composant que de sept notes, sept clefs suffisent pour la pratique de la transposition.

La clef d'*ut* sixième ligne est donc le centre du système. La clef de *fa* prend les cinq lignes graves, et la clef de *sol* les cinq lignes aiguës, ayant pour point de départ, ou note de jonction commune aux deux clefs, l'*ut* de la sixième, qui est la note la plus élevée de la clef de *fa* et la plus basse de la clef de *sol.* De même, chacune des autres clefs ne prend du système général que cinq lignes : ainsi la clef de *fa* troisième ligne emprunte les 2e, 3e, 4e, 5e et 6e lignes; la clef d'*ut* quatrième ligne, les 3e, 4e, 5e, 6e et 7e lignes, etc.

Plus les notes se rapprochent du diapason de la clef de *sol,* plus la clef d'*ut* est grave; au contraire, plus les notes se rapprochent du diapason de la clef de *fa,* plus la clef d'*ut* est haute. Glaréan le fait observer en ces termes : « Autant la clef monte, autant la note descend; et, au contraire, autant la clef descend, autant monte la note[1]. »

Maleden[2] a, de son côté, donné l'enchaînement suivant :

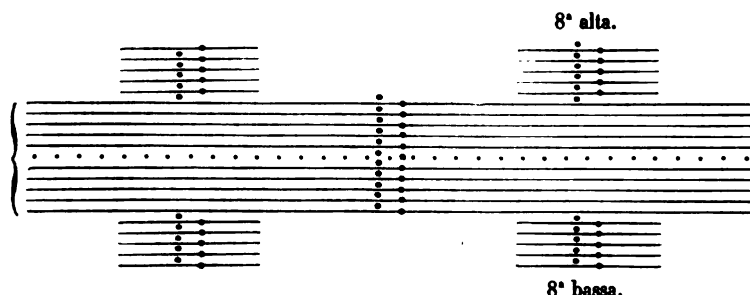


Il est certain qu'aujourd'hui le système des onze lignes serait insuffisant pour représenter tous les sons employés. Il y a des instruments qui dépassent de beaucoup cette étendue. Mais avec cinq lignes supplémentaires, ou tronçons complets, au-dessus et au-dessous de ces onze lignes, nous obtenons vingt et

[1] « Quantum clavis ascendit, tantum notula descendit; et contra, quantum descendit clavis, tantum ascendit notula. » (*Dodecachordon,* t. I, chap. VII, p. 15. Bâle, 1556.)
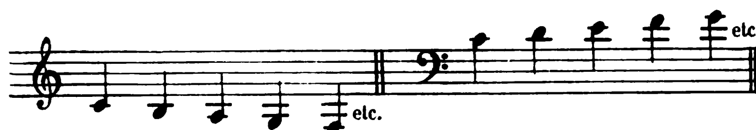
[2] *Les sept clefs rendues faciles.* — Maleden a été le professeur de Camille Saint-Saens.

une lignes; ajoutons les octaves aiguë et grave, et le total s'élèvera à trente et une lignes, susceptibles de porter soixante-trois notes, c'est-à-dire une étendue de plus de *huit octaves et demie.* Mais la lecture sur ces lignes supplémentaires devenant quelque peu embarrassante, on les supprime, et l'on transpose d'une octave, que l'on indique par 8ª, avec le mot *alta* pour l'aigu et *bassa* pour le grave. Exemple :

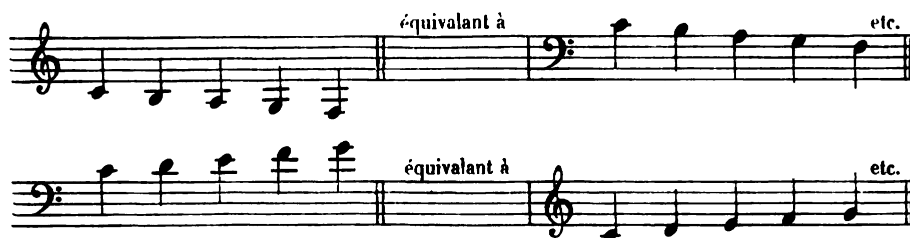


Chaulieu, dans les premières années de notre siècle, proposa de remplacer ce signe additionnel (8ª) par une clef, dite *clef d'octave,* ainsi figurée : 𝄞, qui hausse les notes d'une octave.

Une remarque encore. Les lignes supplémentaires dont voici l'exemple :



ne sont véritablement pas supplémentaires. Celles de la clef de *sol* empiètent sur l'échelle de la clef de *fa,* et représentent les 6ᵉ, 5ᵉ, 4ᵉ lignes, etc., du système général; celles de la clef de *fa* empiètent sur l'échelle de la clef de *sol,* et représentent, à leur tour, les 6ᵉ, 7ᵉ, 8ᵉ lignes, etc., du même système, comme le prouvent les exemples suivants :



Aussi, jusqu'au milieu du siècle dernier, on évitait ces lignes supplémentaires en employant la clef d'*ut* toutes les fois que la main droite descendait au-dessous de l'*ut* de jonction, ou que la main gauche montait au-dessus de cette même note. Ainsi, dans les sonates de J.-S. Bach, de son fils Ch.-Ph.-Em. Bach, et de Honaüer, dédiées au prince de Rohan, on ne voit aucune de ces prétendues lignes supplémentaires, qui sont remplacées par une clef d'*ut.*

Cependant Glaréan (*loc. cit.*) nous apprend que, de son temps, les musiciens préféraient les lignes supplémentaires à la transposition résultant du changement de clefs[1]. Au XVIIIe siècle, l'écriture actuelle n'était pas plus fixée en Allemagne qu'ailleurs, car Ch.-Ph.-Em. Bach employait encore la clef d'*ut* à la main droite.

L'exposition du système général que nous venons de donner nous permet de comprendre comment les artistes du siècle dernier lisaient indifféremment, et avec la même facilité, à toutes les clefs. C'est qu'ils possédaient la véritable clef du système; c'est qu'ils rapportaient tout à cette unité de système, ou plutôt à la note centrale : l'*ut* sur la sixième ligne. Nos portées *disjointes* ayant rompu cette unité, le lecteur manque d'un point de repère qui puisse le fixer à chaque instant sur la position absolue que les notes occupent dans le système.

Combien y a-t-il aujourd'hui de musiciens qui sachent que, *en réalité*, la musique s'écrit sur *onze* lignes? Combien y en a-t-il qui sachent que nous n'avons qu'*une clef effective :* la clef d'*ut* sixième ligne, les autres n'étant, pour ainsi dire, que supplémentaires? Combien y en a-t-il qui, en lisant à une clef d'*ut* quelconque, la rapportent instantanément à l'*ut* du milieu du clavier, autrement dit, à l'*ut* de la sixième ligne?

C'est précisément parce qu'ils ont ignoré ce système, qu'une foule de réformateurs, dont nous nous occupons plus loin, sont venus offrir leurs palliatifs, leurs remèdes empiriques. Nous devons insister sur ce fait : que les véritables artistes ont toujours été contraires à ces innovations injustifiées, comme si, instinctivement, ils avaient pressenti la clarté qui devait rayonner tôt ou tard sur un système en apparence compliqué et incohérent.

[1] «Malunt enim vel subjicere inferne, vel adjicere superne lineam, quam transpositionem facere.»

CHAPITRE II.

SIGNES OU FORMULES MÉTRIQUES. — DIMINUTIONS.

Si nous jetons un coup d'œil général sur les différents tronçons de mesures usitées au commencement du XVIIIe siècle, il ne nous sera pas difficile d'en constituer l'unité complète.

Remarquons que c'est la *ronde* qui a servi, non pas d'unité de mesure, mais de terme de comparaison pour les diverses valeurs de notes. Ainsi, on employait une ronde pour chaque temps dans les mouvements lents, ce qui donnait les formules suivantes[1] :

$\frac{2}{1}$ 𝅝 𝅝 | $\frac{3}{1}$ 𝅝 𝅝 𝅝 | $\frac{4}{1}$ 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝

Pour les mouvements plus vifs, on prenait la *blanche* pour unité de temps, exemple :

¢ ou $\frac{2}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | $\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | $\frac{4}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Plus vite encore, on recourait à ces formules :

$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | C ou $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ appelée *mesure majeure.*

$\frac{2}{8}$ ♪ ♪ | $\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪ | $\frac{4}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪

Ces formules indiquaient les *mesures simples*, et les chiffres supérieurs, ou numérateurs, dénotaient de quelle manière il fallait battre la mesure : à deux, à trois ou à quatre temps. On voit donc que chaque fraction de ronde (la blanche comme moitié, la noire comme quart, la croche comme huitième, etc.) fut prise pour représenter *un temps*, selon le mouvement du morceau. Plus la fraction de ronde était petite, plus le mouvement était rapide.

En prolongeant par un *point* chacune des notes précédentes, prises comme unité de temps, on obtenait les *mesures composées*, ce qui donnait donc $\frac{6}{1}$, $\frac{9}{1}$ et $\frac{12}{1}$, formules qui ont été abandonnées au moment où l'on renonça à l'usage de

[1] Saint-Lambert, *Principes du clavecin, loc. cit.*

la maxime et des autres valeurs de notes plus grandes que la ronde, puis les suivantes, dont on se sert aujourd'hui :

$$\frac{6}{2} \qquad \frac{9}{2} \qquad \frac{12}{2}$$
$$\frac{6}{4} \qquad \frac{9}{4} \qquad \frac{12}{4}$$
$$\frac{6}{8} \qquad \frac{9}{8} \qquad \frac{12}{8}$$
$$\frac{6}{16} \qquad \frac{9}{16} \qquad \frac{12}{16}$$

Adelung[1] et Mattheson[2] citent les mesures binaires suivantes :

$$\frac{2}{4} \quad \frac{4}{4} \text{ ou } \mathbf{C} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{12}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{12}{8} \quad \frac{12}{16} \quad \frac{12}{32}$$

et les ternaires :

$$\frac{3}{1} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{9}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{16}$$

Mattheson (*loc. cit.*) parle encore des mesures à $\frac{5}{4}$ et à $\frac{7}{4}$, et il ajoute cette humoristique observation : « Ces mesures doivent être enseignées avec un bâton ou un fléau, et avoir pour école la grange ou l'écurie. »

Saint-Lambert (*loc. cit.*) nous fournit la preuve qu'à la fin du XVIIe siècle ces mesures composées n'étaient que fort peu employées en France. « Ces mesures sont si rares, dit-il, que je n'ai point vu d'air composé sur aucune d'elles, excepté pour la $\frac{12}{8}$, une gigue de Monsieur d'Englebert, et le bel air : *Ad un cuore*, dans l'*Europe galante*[3]. » Mais dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, elles étaient devenues d'un usage fréquent[4]. J.-S. Bach a composé dans toutes les formules de mesures que nous venons de citer. Il a même fait usage de la mesure à $\frac{6}{16}$ dans la fugue en *fa* majeur de son *Clavecin bien tempéré* (2e partie). Pour lui, l'indication de la fraction métrique avait une signification de mouvement, car il ne s'est pas servi des termes italiens *allegro*, *andante*, etc.

J.-J. Rousseau trouvait qu'il y avait trop ou pas assez de signes de mesures. Ainsi, dans son *Dictionnaire de musique*, article *Mesure*, il dit : « Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de mesures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés du mouvement, il n'y en a pas assez, puisque, indépendamment de l'espèce de

[1] *Anleitung zur musikalischen Gelährtheit*, etc., p. 205. Leipzig, 1758.
[2] *Kleine Generalbassschule*, p. 107. Hambourg, 1713.
[3] Opéra-ballet, musique de Campra (1696).
[4] Cf. Rollet, *Méthode pour apprendre la musique*. Paris, 1780.

mesure et de la division du temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps. »

Les mesures simples répondent aux anciennes mesures imparfaites, et les mesures composées aux anciennes mesures parfaites.

Nous disons plus haut que les chiffres supérieurs indiquent de quelle manière la mesure doit être battue; mais, pour les mesures composées, ce chiffre dépassant 4, il fallait, ainsi que nous l'avons dit au livre V, chapitre II, recourir à un procédé abréviatif et simple. On décida que, quand le numérateur dépasserait 4, on en prendrait le tiers; ainsi : $\frac{6}{8}$ à deux temps, $\frac{9}{8}$ à trois temps, et $\frac{12}{8}$ à quatre temps.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les mesures dont on se sert de nos jours; nous renvoyons, pour plus de détails, à deux ouvrages récents[1] où le sujet est traité à fond, ce que nous ne pouvons faire ici.

Il paraît qu'au XVIIe siècle les compositeurs envisageaient assez légèrement cette question de la mesure et du mouvement y correspondant, car Saint-Lambert (*loc. cit.*) se plaint de ce qu'ils n'attachaient pas de signification absolue à ces signes. Il cite Lully, qui fait jouer la reprise de l'ouverture d'*Armide* très vite, et l'air de la page 93 du même opéra très lentement, quoique cet air et la reprise de l'ouverture soient marqués tous deux du signe $\frac{6}{4}$. Il voudrait voir une réunion de musiciens fixer les mouvements et abandonner les termes vagues, tels que : « avec sentiment, gravement, légèrement, fort, vite, etc. » L'invention du métronome a réalisé son désir[2]. Cet instrument, tout imparfait qu'il paraît à quelques-uns[3], étant intelligemment employé, suffit et au delà pour donner le mouvement exact, et dispense de toute autre invention.

D'après Westphal[4], ce serait Mozart qui, le premier, aurait rompu avec l'habitude d'attacher à chaque formule métrique ou à chaque valeur de note la signification de mouvement; ainsi, dans les mouvements lents, il a pris pour unité la croche et écrit à $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, etc.; dans les mouvements vifs, au contraire, il a pris pour unité la noire et écrit à $\frac{3}{4}$, etc. Cette manière, adoptée par Mozart, a été généralement conservée par les compositeurs qui lui ont succédé. Beethoven, dans ses *scherzos* les plus rapides, a employé la mesure à $\frac{3}{4}$, tandis qu'il a écrit l'*adagio* en mesure à $\frac{3}{8}$.

Nous savons que la gamme se compose de *sept* notes; il y a, en outre, *sept* figures de notes : la ronde, la blanche, la noire, etc., auxquelles correspondent *sept* figures de silences : la pause, la demi-pause, le soupir, le demi-soupir, etc.

[1] Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*. 3e édit., Paris, 1877. — *La Routine et le bon sens*, par M. Émile Chevé. 1852.

[2] *Ibidem.*

[3] Ch. Meerens, *Le Diapason et la notation musicale simplifiés*. Bruxelles, 1873.

[4] *Elemente des musikalischen Rhythmus*, p. 56-57. Iéna, 1872.

Nous inclinons à croire qu'avant peu on ne fera plus usage que de *sept* sortes de mesures, les autres étant déjà bien délaissées à l'heure qu'il est; on en restera aux suivantes : $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ ou **C**, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$. Le métronome aidant, il est rare qu'on sorte de ces sept mesures. Peut-être s'étonnera-t-on de ce que nous soyons d'avis que dans l'avenir on conservera la formule $\frac{3}{8}$; voici les raisons qui militent en faveur de cette conservation : les six, neuf et douze noires que présentent les mesures composées $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$ et $\frac{12}{4}$, n'offrent pas l'indication que ces notes doivent être groupées, accentuées de trois en trois, et nécessitent une opération mentale continuelle de la part de l'exécutant, qui ne *voit* pas que ces notes ne doivent pas être accentuées de deux en deux, ni de quatre en quatre. Cette équivoque disparaît avec la mesure à $\frac{3}{8}$, qui, dans les mesures composées $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$, se présente toujours groupée de trois en trois et porte en elle le stigmate de son origine ternaire, de manière que l'accentuation ternaire saute aux yeux. C'est, du reste, une loi naturelle, car en tout l'humanité procède du composé au simple.

DIMINUTIONS OU DIVISIONS DU TEMPS.

La *diminution* consiste dans l'emploi de notes de petite valeur. C'est la *subdivision*, le *fractionnement* des notes formant un temps. Les Grecs faisaient un usage fréquent des diminutions. Ils appelaient *Proceleusmaticus* les groupes de quatre notes d'égale valeur formant un temps. Pour la musique moderne, c'est Jean Mouton (1510) qui passe pour avoir été le premier à les employer[1]. Il est peu probable que Jean Mouton ait eu une notion, même vague, de la merveilleuse unité qui préside à ces divisions, lesquelles reposent sur ce simple fait : une barre horizontale (———) couvrant un groupe de notes valant un temps, et cette barre fractionnée binairement et ternairement jusque dans ses plus petites valeurs.

Le Dr Hugo Riemann[2] suppose qu'au XVIIe siècle on emprunta aux anciennes tablatures l'usage de réunir plusieurs notes par une barre transversale. Cette réunion remplaça les vieilles *ligatures*, et facilita énormément la lecture, en permettant d'embrasser d'un seul coup d'œil tout un ensemble de notes. Bach, et surtout Mozart, ont divisé les groupes de notes formant un temps, mais ce n'est qu'accidentellement que ce fractionnement se rencontre chez eux. En réalité, c'est Pierre Galin qui a systématiquement appliqué ces subdivisions. Nous donnons le tableau qui résulte de la théorie de Galin[3].

[1] Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, p. 312. Hambourg, 1840.
[2] *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 232.
[3] *Méthode du méloplaste*, p. 203. Paris, 1824.

Ce qui n'était qu'à l'état rudimentaire à l'époque de Jean Mouton, et même au siècle dernier, s'est perfectionné à tel point, qu'aujourd'hui ce système permet d'exprimer les moindres valeurs appartenant soit à la division binaire, soit à la division ternaire, avec une clarté, une précision parfaite.

TABLEAU DES FRACTIONNEMENTS DU TEMPS.

Temps ou groupes binaires.

Barre d'unité couvrant des demies;
— des quarts;
— des huitièmes;
— des seizièmes.

Temps ou groupes ternaires à subdivisions binaires.

Groupes terno-ternaires à subdivisions ternaires.

Il n'est pas possible qu'une durée quelconque ne soit pas clairement exprimée. Si l'on employait ces divisions avec l'exactitude qu'elles demandent, l'accentuation métrique ne présenterait aucun embarras. On reconnaît la juste et réelle importance de la barre d'unité dans les signes de silence, dont chacun représente une fraction plus ou moins grande de cette barre. Ainsi, pendant longtemps on n'a indiqué ce que nous nommons *soupir* que par la barre avec une queue à gauche, privée de note, ainsi : Γ; le *demi-soupir* ne prenait que la moitié de cette barre et portait la queue à droite : ˥. Quant au quart, au huitième, au seizième de soupir, etc., ce sont toujours des fractions de barres avec absence de notes; en un mot, ce sont des signes de valeur sans la note.

CHAPITRE III.

SIGNES DES NOTES D'AGRÉMENT OU D'ORNEMENT.

Si une chose est instinctive, spontanée, c'est, à coup sûr, l'emploi des notes d'*agrément*. Écoutez le paysan qui chante; écoutez le prêtre à l'autel, le chantre au lutrin; tous appliqueront à certains passages le même groupe d'ornements. Aussi, que l'on remonte autant que l'on pourra, soit aux sources du plain-chant, soit à celles de la tonalité moderne, partout ces notes se montrent, et, comme la mauvaise herbe, tendent à envahir le sol musical. Déjà on en abusait sous Charlemagne, et son historien, le moine d'Angoulême, parle des sons *tremblants*, *flattés*, *battus* et *coupés* que les Français ne pouvaient rendre, à cause de la rudesse naturelle de leur gosier. Hucbald, en critiquant la notation usitée de son temps, fait mention du tremblement dans la voix (*trille*) et d'autres ornements, en ajoutant de quelle manière les sons devaient être liés ou détachés. On les rencontre aussi dans les œuvres du trouvère Adam de la Hale, qui se sert du *double-brisé*, ou *grupetto;* Palestrina lui-même, dans son *Stabat mater* à douze voix, a indiqué le signe *tr.* (*trille*) au-dessus de plusieurs notes.

Sous le pontificat de Grégoire XIII (1572), l'invasion du plain-chant par les ornements de toute espèce était si excessive, que le pape et le concile de Trente furent sur le point de proscrire de l'église toute musique. Ce fut l'origine d'une réforme radicale qui devait ramener le chant ecclésiastique à sa gravité primitive, et enlever aux chantres de cette époque, ces histrions du temple, les planches qui leur servaient de tréteaux.

Lorsque Caccini (1600) et ses émules eurent semé le germe qui devait produire la musique moderne, l'emploi des ornements devint exagéré; ils se présentaient sous des aspects si divers, que Caccini sentit la nécessité de les expliquer dans ses *Nuove musiche*[1]. Un siècle plus tard, Couperin, Rameau et autres compositeurs firent de même en tête de leurs œuvres. Nous devons dire qu'aujourd'hui beaucoup de ces notes, qu'on appelait autrefois d'*agrément*, sont devenues des notes réelles, ou de passage.

Loin de nous l'intention de donner ici un traité des notes d'agrément. Ce travail a été fait, et très bien fait, par Ch.-Ph.-Em. Bach[2], Marpurg[3], Gottlob

[1] Florence, 1602.

[2] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, etc., 2 vol. Berlin, 1752-1762.

[3] *Die Kunst das Clavier zu spielen*, etc. Berlin, 1779.

Turk[1], Ernst David Wagner[2], Deldevez[3], Amédée Méreaux[4] et Farrenc[5]. C'est dire que tout ce qui a trait à ce sujet, concernant la musique antérieure au XVIIIe siècle, a été élucidé.

Dans la musique moderne, les notes dites d'*agrément* tendent à disparaître; nous pourrions presque dire qu'elles n'existent plus, car celles qui se présentent sous cet aspect, c'est-à-dire en plus petits caractères et en dehors de la mesure, sont des notes de *renforcement* n'ayant d'autre objet que de faire ressortir celles devant lesquelles on les emploie. Trois seulement, le *mordant*, le *grupetto* et le *trille*, sont indiqués par des signes spéciaux, derniers restes des neumes du moyen âge[6]. Le *grupetto* même n'a plus qu'une existence assez compromise, car dans la plupart des œuvres modernes il est remplacé par des notes réelles. Nous citerons pour exemples : *Casta diva*, de Bellini, dans *Norma;* la première mesure de l'*adagio* du septuor de Beethoven; l'air de Siebel dans le *Faust* de Gounod, etc. Les notes d'agrément sont des débris du passé. Moins le sentiment esthétique est développé, plus elles sont fréquentes; plus ce sentiment est élevé, moins on fait usage de ces notes. Beethoven en fournit la preuve dans ses dernières œuvres, où il ne se sert que du trille, de l'appoggiature simple et en arpèges, pour renforcer la sonorité. Nos plus grands maîtres actuels suivent ses traces, car chez Ambroise Thomas, Gounod, Massé, Verdi, Richard Wagner, etc., on ne trouve ces groupes que très sobrement employés; ainsi c'est à peine si on les voit dix fois dans le *Faust* de Gounod, et encore moins dans l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas. Nous ferons remarquer, cependant, que le compositeur moderne le plus génial, le plus original peut-être, Chopin, dans certaines de ses œuvres, a abusé des notes d'agrément. Nous ne croyons pas que cette profusion d'excroissances (qu'on nous passe le mot) soit faite pour donner de la vitalité auxdites œuvres. Ce serait le cas de dire avec Herbert Spencer[7], que, pour les notes d'agrément, les musiciens ont obéi à la tendance naturelle qui a porté l'humanité à se charger d'oripeaux avant de songer à se couvrir de vêtements, à s'occuper de frivolités avant d'arriver aux choses sérieuses.

En dehors des morceaux ayant un caractère imitatif ou de couleur locale, il y a *sept* cas dans lesquels on a recours à ces notes de renforcement. Nous allons les indiquer. Dans tous, ces notes prétendues d'agrément sont placées

[1] *Clavierschule*, etc. Halle et Leipzig, 1789.

[2] *Musikalisches Ornamentik*. Berlin, 1869.

[3] *La Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne*. Paris, Richault.

[4] *Les Clavecinistes célèbres*, 1er vol. Paris, Heugel.

[5] *Trésor des pianistes*. Paris, 1861.

[6] On peut s'en assurer en consultant les tableaux neumatiques insérés dans notre livre III, chap. 1er, où l'on verra que le signe du *mordant* est emprunté à celui du *pressus minor*, le signe du *trille* au *quilisma*, et le signe du *grupetto* à l'*ancus* ou au *podatus*.

[7] *De l'éducation morale, intellectuelle et physique*.

devant une note métriquement ou rythmiquement forte. Nous ne nous occuperons que des groupes en usage aujourd'hui, des causes *psychiques* qui en légitiment l'existence, et de la raison qui incite les compositeurs à s'en servir. Nous n'insisterons pas sur les noms qu'on leur a donnés. Pour faciliter notre travail, nous diviserons ces groupes en *trois* catégories : 1° le *mordant* sous ses divers aspects, par degrés conjoints ou disjoints, ascendants ou descendants; 2° l'*appoggiature*, ou *acciaccatura*, simple, double ou harmonique[1], et 3° le *trille*. Constatons seulement que tous les compositeurs les emploient dans les mêmes cas, c'est-à-dire devant ou derrière les notes de même nature.

Voici les *sept* cas où ces signes sont utilisés :

1° *Devant la note voisine aiguë*. Tout le monde sait qu'on appelle *voisine aiguë*, par exemple, un *ré* entre deux *ut;* un *mi* précédé et suivi d'un *ré*, etc., comme :

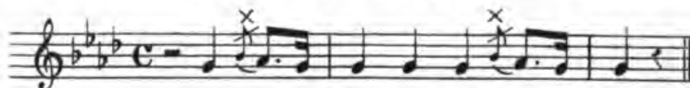
BEETHOVEN. Op. 2.



GOUNOD. *Faust* (air des Bijoux).



CHOPIN. Nocturne, op. 55.



[1] Nous appelons *appoggiature harmonique* des accords ou des fragments d'accords brisés, et représentés par des petites notes. Exemple : . En réalité, l'*appoggiature* n'existe plus aujourd'hui, ou plutôt ne s'emploie plus. Les petites notes auxquelles on donne ce nom ne sont autre chose que des *acciaccaturas*, des *mordants*, etc. Remarquons aussi que l'origine de l'*appoggiature* est essentiellement rythmique. On faisait précéder d'une petite note la note finale d'un rythme féminin, quand il correspondait à un rythme masculin. Cette *appoggiature*, retardant la note finale, était évidemment forte.

Dès les premières années du XVIIe siècle, Cavalieri, Caccini, Peri et autres compositeurs italiens se servaient de cette petite note (voir *les Gloires de l'Italie*, par Gevaert et Wilder). Ce fait est analogue à ce qui se pratique encore aujourd'hui quand il y a un petit changement dans un vers offrant une syllabe de plus; on le marque alors par une petite note correspondant à cette syllabe.

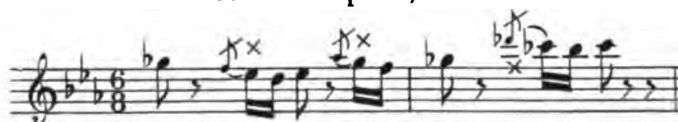
Ce qui constitue la différence entre l'*appoggiature* et l'*acciaccatura*, c'est que la première est forte aux dépens de la note qui la suit, et que la seconde, au contraire, renforce cette note. Voyez le *Traité d'harmonie* de H. Reber, chapitre v.

2° *Devant la note qui précède la voisine grave.* On nomme ainsi, par exemple, un *ut* entre deux *ré*, un *sol* précédé et suivi d'un *la*, etc., comme :
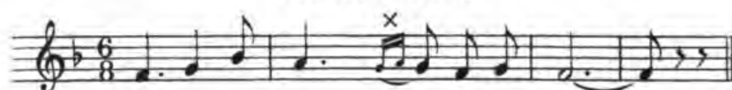
BEETHOVEN. Op. 49.



LE MÊME. Op. 81, n° 3.
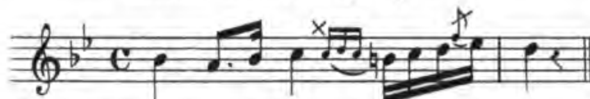


GOUNOD. Mélodie.
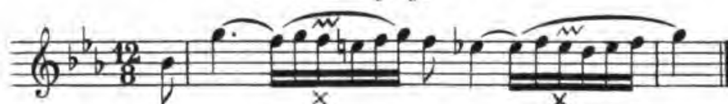


Le so-leil rit au ga-zon vert.
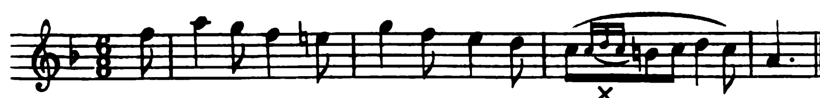
CHOPIN. Nocturne, op. 37, n° 1.



LE MÊME. Op. 9, n° 2.
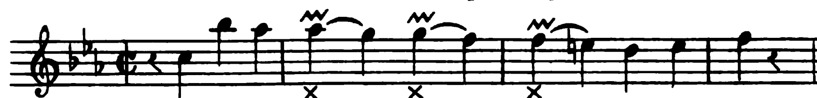


WEKERLIN. Sérénade.



Faisons observer aussi que l'on rencontre l'emploi de l'*acciaccatura* même dans les passages en octaves : ainsi, dans l'*andante en fa* de Beethoven ; dans la *Marche du Tannhaüser* de R. Wagner, etc.

3° *Devant la répétition ou rebattue expressive*[1]. On nomme *répétition* la première note d'une mesure, d'un temps ou d'une fraction de temps, si elle est la même que celle qui termine la mesure, le temps ou la fraction de temps précédents. Exemples :

BEETHOVEN. Sonate pathétique.



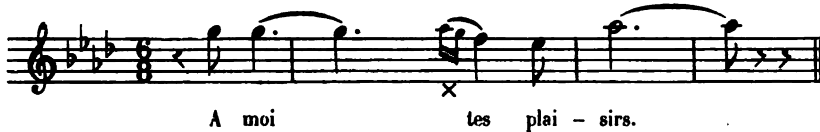
[1] Cf. Félix Godefroid, *Méthode de chant appliquée au piano.*

CHOPIN. Op. 37, n° 1.

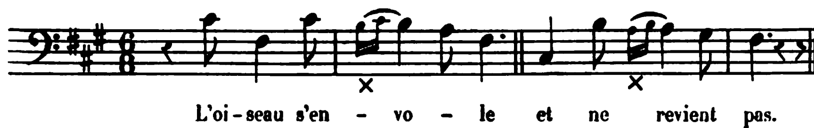


4° *Devant la pénultième rythmique.* Nous appelons ainsi une *note pivotale* qui se trouve à la fin d'un rythme, renforcée soit par une plus grande valeur, soit par des notes d'agrément, quand même entre elle et la note pivotale il y aurait encore quelques notes. Exemples[1] :
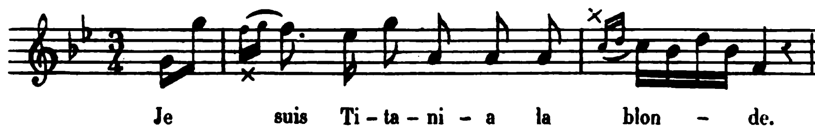
GOUNOD. *Faust.*



VICTOR MASSÉ. *Paul et Virginie.*

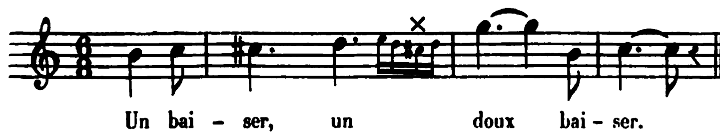


AMBROISE THOMAS. *Mignon.*



5° Comme *grupetto* (∾), ou notes d'élan, de jonction. Exemples :
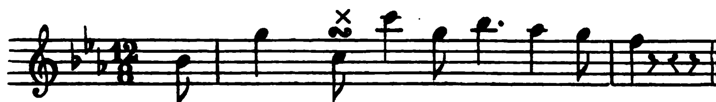
GOUNOD. *Faust.*



CHOPIN. Nocturne, op. 37.



LE MÊME. Nocturne, op. 9, n° 2.
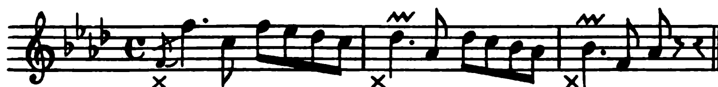


[1] Nous classons ces quatre espèces sous le nom collectif de *mordant*.

6° Comme *note de force* (appoggiature simple, double ou harmonique), devant les notes initiales et finales d'un rythme, ou incise. Exemples :

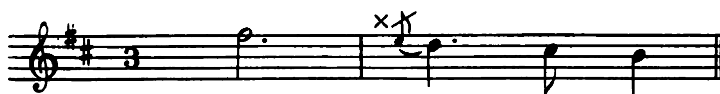
BEETHOVEN. Op. 2.
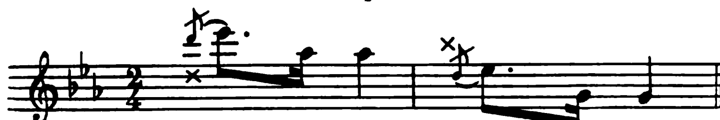


LE MÊME. Sonate en *fa* mineur.



LE MÊME. Op. 28.



LE MÊME. Op. 31, n° 3.



LE MÊME. Op. 27.



CHOPIN. Nocturne, op. 37.



LE MÊME. Mazurka, op. 6, n° 3.



7° Enfin comme *trille* (*tr.* ～～～～).

L'emploi des notes d'agrément s'explique d'ailleurs par les circonstances tonales, métriques ou rythmiques, dans lesquelles nous les rencontrons.

1° *Pour la voisine aiguë.* Celle-ci est attirée par les deux graves, c'est-à-dire que la note qui précède et la note qui suit la voisine aiguë exercent sur elle une attraction irrésistible et cherchent à l'absorber. Il s'agit donc de lui assurer

une *suspension*, ce que l'on obtient en lui donnant une plus grande valeur, en la fortifiant elle-même au moyen des petites notes.

2° *Pour la note précédant la voisine grave.* De même que la voisine aiguë, celle-ci a une tendance à descendre. Donc, si on la fortifiait, on augmenterait sa *force échappatoire*. Pour la retenir, il faut renforcer celle qui précède, et, pour ainsi dire, la *clouer* à cette précédente; résultat auquel on arrive par les petites notes ou par une plus grande valeur.

3° *Pour la répétition.* On emploie ces petites notes pour donner plus d'énergie à la note répétée.

4° *Pour la pénultième d'un rythme.* C'est pour lui assurer toute son importance rythmique et donner plus de douceur à la dernière. Généralement, la *pénultième* tombe sur une syllabe forte, et la dernière, ou *ultième*, sur une syllabe atone.

5°, 6° et 7°. Quant au *grupetto*, à l'*appoggiature* et au *trille*, ils n'ont évidemment pour fonction que de donner plus d'ampleur et de sonorité aux notes sur lesquelles on les place, et suppléer, en quelque sorte, au défaut de l'instrument, qui, sans ces ornements, ne pourrait faire convenablement ressortir les notes. Il est à remarquer aussi que les petites notes qui terminent le *trille*, et qui n'en sont que la *coda*, n'exigent point de force. Conséquemment, on ferait mieux de les écrire en notes réelles. Il n'y a que les notes de force qui devraient se présenter sous l'aspect de petites notes précédant les notes réelles.

Nous croyons donc que les notes dites *d'agrément* ne sont pas seulement un produit instinctif; elles ont encore une autre raison d'être. En effet, leur multiplicité est en raison directe de l'insuffisance de sonorité des instruments. Plus ceux-ci étaient primitifs et peu sonores, plus on multipliait ces notes pour remplir le vide et suppléer à la sonorité. Plus les instruments sont perfectionnés et puissants, moins on a besoin de recourir à ces petits procédés, qui, chez quelques auteurs, dégénèrent en mièvreries.

CHAPITRE IV.

SIGNES DES PROCÉDÉS D'EXÉCUTION.

L'examen de la musique antérieure à François Couperin, dit *le Grand*, et même à Rameau, prouve qu'avant eux on n'accompagnait les notes d'aucun signe pouvant indiquer le procédé à mettre en œuvre pour l'exécution de ces notes. Le *point* et la *virgule*, au-dessus ou au-dessous de la note, n'apparaissent qu'avec ces maîtres, et encore ceux-ci ne leur accordèrent-ils qu'un rôle abréviatif.

Dans toutes les méthodes de musique parues au XVIIIe siècle que nous avons pu consulter, nous avons trouvé le *coulé*, le *point*, le *portamento* et la *virgule*, mais aucune ne fait mention des moyens à employer pour exécuter ces signes. Il est à remarquer qu'à cette époque, en Italie, on se servait préférablement de la *virgule*[1], et en Allemagne du *point*[2]. Aujourd'hui ces signes ont reçu une signification absolue, et leur ensemble constitue un système complet dont l'unité forme une des branches les plus parfaites de la séméiologie musicale.

Que l'on donne une page de musique bien écrite, contenant tous les signes d'exécution et de mécanisme actuellement usités, à des chanteurs, à des pianistes, à des violonistes, à des flûtistes, etc., et tous rendront presque exactement chacun de ces signes. Donc, il y a unité d'entente, unité d'interprétation, unité de procédé.

Néanmoins, en ce qui regarde cette unité de procédé, nous devons dire que, si les didacticiens ont donné une explication plus ou moins claire de la valeur de la note se présentant sous tel ou tel aspect, *aucun*, à notre connaissance, *n'a indiqué le procédé mécanique* correspondant à chacune d'elles. Nous croyons ne pas dépasser notre programme en faisant connaître, d'après nos propres observations, par quels procédés de mécanisme ces signes sont rendus par les différents instruments de virtuosité.

Prenons une baguette; nous aurons deux manières de la faire glisser sur une surface plane :

1° Avec le poignet;

2° Avec le bras.

Avec le poignet on obtient une sonorité claire, limpide; avec le bras, une sonorité sourde, étouffée. On peut de même, avec le poignet comme avec le

[1] P.-F. Ricci, *Recueil de connaissances élémentaires pour le piano-forte*, in-4°. Paris, 1788.

[2] Marpurg, *Principes du clavecin*, 1756. — Cf. aussi Ch.-Ph.-Em. Bach, *Achtzehn Probestücke in sechs Sonaten*, etc. Berlin, 1759.

bras, produire deux sortes de coups : des forts et des faibles. Appliquons ces axiomes aux instruments à clavier, à archet ou à vent, et nous aurons trouvé les principes des moyens d'exécution dont les artistes disposent.

Ces moyens étant au nombre de *sept*, il faudra un nombre égal de signes d'écriture pour les provoquer. Instinctivement ou rationnellement, c'est ce qui a lieu; car les notes pourvues de leurs signes d'exécution se présentent sous les *sept* formes suivantes :

1. Articulation des doigts arrondis.
2. Articulation des doigts un peu allongés.
3. Articulation du poignet avec faible ampleur dans le mouvement.
4. Articulation du poignet avec mouvement ample, hardi.
5. Articulation mixte, poignet et avant-bras.
6. Articulation du bras.
7. Articulation des doigts avec immobilité du poignet.

Le n° 1, ou , etc., qui est une note dépourvue de tout signe d'accentuation, signifie qu'il faut jouer les notes simplement, sans les détacher[1]. De là résulte le jeu perlé, car chaque note conserve son indépendance propre.

Le n° 2, ou , etc., est un *coulé*. Les notes se fondent l'une dans l'autre, au détriment de l'articulation individuelle de chacune, et produisent le jeu dit *en fusée*. Ce que nous appelons *coulé*, et que l'on représente ainsi : ‿ ou ⁀, Saint-Lambert[2] le nomme *liaison*, et dit que ce signe a pour signification « de ne point quitter la note frappée avant que la suivante soit elle-même frappée ». Rameau dit qu'il faut garder la première note jusqu'à ce que toutes les notes de ce groupe soient frappées, bien entendu si elles font partie du même accord. Moschelès (*loc. cit.*) fait la même recommandation.

Le n° 3, ou , etc., *point*, veut dire qu'il faut enlever à la

[1] Moschelès, ***Vingt-quatre études de perfectionnement pour le piano.*** — Henri Herz, ***Méthode complète de piano.***

[2] ***Principes de clavecin,*** etc.

note pourvue de ce point la moitié de sa valeur, en produisant un détaché moelleux, doux, sans sécheresse ni dureté[1].

Le nº 4, ou , etc., *virgule*, signifie qu'il faut enlever à la note les trois quarts de sa valeur, en la jouant sèchement et en la détachant. Rameau l'appelle *son coupé*, et Couperin *aspiration;* mais ni l'un ni l'autre ne la considèrent comme signe indicatif d'un procédé mécanique d'exécution. Le seul sens qu'ils y attachent est celui d'*abréviation.* Pour eux, la virgule remplaçait un silence. Exemple : pour .

Le nº 5, ou , etc., appelé *portamento,* avertit qu'il faut enlever à la note un quart de sa valeur, en jouant délicatement, en *portant* la note.

Le nº 6, ou , etc., *point souligné,* indique qu'il faut également enlever à la note un quart de sa valeur, mais l'accentuer pesamment. Henri Herz[2] a, le premier, proposé ce signe, qui a été généralement adopté.

Le nº 7, , veut dire qu'il ne faut pas employer le poignet, mais produire l'effet avec la seule articulation du doigt.

Ni Haydn, ni Mozart, ni Beethoven n'ont employé le signe nº 6, ce qui ne les a pas empêchés, dans leur exécution, d'appliquer instinctivement, à certains passages de leurs œuvres, ce procédé, qui, évidemment, est seul apte à faire ressortir le caractère esthétique de ces passages, car chaque procédé est susceptible de rendre tel sentiment et non tel autre.

Les explications qu'on vient de lire ne sortent pas, il est vrai, de la généralité de celles données par les théoriciens. Voici, selon nous, la justification de ces procédés :

Le nº 1 est produit, sur le piano, dans les mouvements vifs, avec élasticité et élan, par la simple articulation des doigts; sur le violon, avec le poignet: pour chaque note un coup d'archet.

Le nº 2 est rendu, sur le piano, dans les mouvements lents et les passages *legato,* sans élasticité ni élan; sur le violon, avec le bras. La note est, en quelque sorte, écrasée, alourdie, ce qui rend la vibration moins claire.

Le nº 3 est exécuté par le pianiste avec le poignet, légèrement, la main morte, c'est-à-dire comme avec un seul doigt, et peu d'ampleur d'articulation, ce qui enlève évidemment à la note la moitié de sa valeur par le silence que produit inévitablement le mouvement du poignet. Le même phénomène se présente sur le violon.

Le nº 4, pour le piano, se fait également du poignet, mais en donnant

[1] Fred. Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano-forte.*

[2] Henri Herz, *Méthode*, etc., *loc. cit.*

plus d'ampleur au mouvement; d'où s'introduit un silence beaucoup plus grand. Même application au violon, à la flûte, etc.[1].

Le n° 5 est joué sur le piano avec l'avant-bras et le poignet portés légèrement d'une touche à l'autre. En ce cas, les doigts et le poignet ne font qu'un avec le bras, et c'est à peine si l'on doit quitter le clavier pour produire un faible silence. Semblable procédé pour le violon. Ici vient s'offrir une remarque bien curieuse : c'est que plus une note doit être douce et attaquée délicatement, plus le procédé avec lequel on la rend doit être puissant.

Le n° 6, pour le piano comme pour le violon, se rend par le même procédé que celui employé pour le n° 5, mais avec un degré de pesanteur plus marqué; les doigts, la main, le poignet et le bras ne forment plus qu'une pièce.

Le n° 7 est rendu, sur le piano, avec une articulation des doigts, et sur le violon avec une espèce de trépidation d'archet.

Quoique de nature différente, les procédés sont identiques pour les instruments à souffle, la flûte, la clarinette, etc.

L'emploi des signes d'exécution, autrement dit des *points* et des *virgules*, coïncide avec la transformation du clavecin en piano-forte, et avec l'élimination de la clef d'*ut* pour la main droite, remplacée par la clef de *sol* deuxième ligne. Dans les œuvres de Domenico Scarlatti, on trouve déjà la clef de *sol* utilisée pour la main droite, mais on n'y voit ni points ni virgules. Dans celles du grand Sébastien Bach, le point figure; chez son fils Jean Chrétien, le point et la virgule apparaissent. Dans Mozart (particulièrement dans ses variations sur le thème : *Ah! vous dirai-je, maman...*), on voit le point, la virgule, et le point accompagné de la liaison, c'est-à-dire l'emploi de la généralité des signes d'exécution.

Clementi, dans sa *Méthode de piano*, se sert des mêmes signes, mais il ne leur donne que le caractère d'abréviations, ce qu'ont fait aussi tous ses contemporains. Cependant, John Field, son élève de prédilection, attachait à ces signes la signification du mouvement des doigts, du poignet et du bras. Cela est confirmé par Villoing, élève de Field, qui dit que celui-ci jouait les notes écrites ainsi : avec le bras et un seul doigt, tandis qu'il rendait celles simplement pointées et virgulées avec le poignet. Nous devons ajouter toute-

[1] Wunderlich, professeur de flûte au Conservatoire de Paris dans les premières années de ce siècle, est, autant que nous le sachions, le premier qui ait attaché aux *points* et aux *virgules* une signification de procédés de mécanisme ou d'exécution. On lit dans sa *Méthode pour la flûte* que «les notes accompagnées d'une virgule, et appelées *piquées*, se jouent comme si l'on prononçait *tu, tu, tu, tu*, et les notes pointées comme si on les prononçait *du, du, du, du*». Villoing, qui a été le maître des frères Rubinstein, de M[me] Essipof, et de bien d'autres pianistes distingués, dit dans sa *Méthode de piano* (Paris, Heugel, f° 62), que «les notes détachées, pointées ou virgulées, se font du poignet». Meerts (*Méthode de violon*) répète à peu près la même chose.

fois que ces observations ne furent que des indications verbales n'ayant rien de dogmatique.

De ce qui précède résulte un fait d'une importance capitale, qui est la confirmation de ce que nous avons dit en commençant ce chapitre, à savoir : l'unité de procédé d'exécution et de mécanisme. Donc, dans la notation actuelle, chaque note porte en soi l'indication du procédé par lequel on doit la rendre. Au point de vue de l'exécution artistique, la note n'est rien, le procédé est tout.

A ces procédés de mécanisme viennent se joindre toutes les indications de force, de douceur, de rapidité, de lenteur, etc., usitées de nos jours, même les *abréviations* de tout genre; mais c'est une affaire spéciale pour chaque instrument. Ainsi, ceux à archet ont un signe à eux appartenant pour le *tiré*, le *poussé*, le *pizziccato*, le *martellato*, les *sourdines* et les *sons harmoniques;* le piano, de son côté, en a de spéciaux pour les pédales et pour le doigté. J.-S. Bach passe pour avoir donné le premier la théorie du doigté, depuis érigée en système.

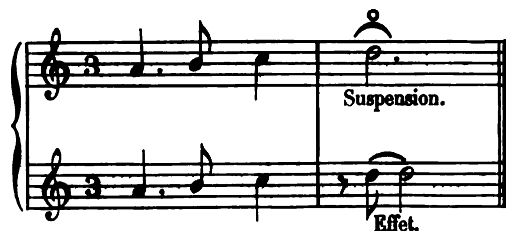
C'est Jomelli qui employa le premier le *crescendo* < et le *diminuendo* >. De son temps (première moitié du XVIIIe siècle), les signes indicateurs de la modification du mouvement général, l'*accelerando* et le *rallentando*, furent usités avec les précédents, auxquels se rattachent le *forte*, le *piano*, et toutes les gradations dynamiques.

Aujourd'hui les compositeurs s'évertuent à multiplier ces signes, sans s'apercevoir qu'ils retombent dans un des procédés déjà mentionnés. H. Herz (*loc. cit.*) emploie ce signe ▭ pour marquer qu'il faut « soutenir la note ». Raff emploie pour une note isolée, tantôt —, tantôt -̇-, tantôt Λ, sans que l'on sache la différence qu'il attache au procédé employé. Listz, dans sa *Regata veniziana*, se sert de deux petites lignes obliques \\, qui paraissent avoir une signification rythmique, mais nous ignorons le sens qu'il leur attribue. Si, au bas de la première page de chaque œuvre, les compositeurs donnaient une courte explication du procédé auquel leur signe correspond, comme l'a fait H. Herz pour certaines de ses compositions, ils éviteraient à l'exécutant l'équivoque et l'indécision.

Par une singularité difficile à comprendre, on ne s'est pas assez préoccupé de trouver un signe qui permette de saisir du premier coup les différents membres rythmiques d'une phrase, selon la tendance plus ou moins grande vers le repos que chacun apporte à l'oreille, au sentiment. Cependant, le rythme est l'élément intellectuel de la musique. Ingres disait « que le dessin est l'honnêteté de la peinture »; le rythme étant absolument à la musique ce que le dessin est à la peinture, nous dirons à notre tour : « le rythme est l'honnêteté de la musique. » Sans une perception nette des différents groupes rythmiques qui constituent une phrase, la musique ne produit pas sur

l'homme d'autres sensations que sur l'animal. C'est le rythme qui est le véhicule dans lequel vient s'incorporer l'inspiration, cette maîtresse faculté du génie, sans laquelle toute œuvre est mort-née. De là, une foule de compositions, non sans valeur harmonique, qui passent inaperçues et n'ont qu'une existence éphémère, parce que notre jeune école s'occupe trop du *melos* et pas assez du *rythmos*, comme Aristoxène le disait déjà de son temps. Rien ne devrait donc être négligé pour mettre les différents groupes rythmiques dans le concept de celui qui exécute, aussi bien que dans le concept de celui qui écoute. Or notre notation n'a point de signe spécial pour indiquer les différentes parties rythmiques d'une phrase; la *liaison*, le *coulé*, dont on se sert pour cet usage, sont insuffisants. Ils sont trop vagues, trop équivoques. On s'en sert aussi bien pour marquer le jeu lié, *legato*, la syncope, la prolongation, etc.; aussi a-t-on essayé d'employer d'autres signes, sans résoudre complètement le problème. Mattheson (1737), dans l'analyse d'un menuet, se servait des signes de ponctuation grammaticale; Panseron, dans ses différents solfèges, a fait de même pour désigner les endroits où l'on devait respirer; il est imité aujourd'hui par presque tous les auteurs didactiques. Westphal, réalisant l'idée émise par M. Mathis Lussy dans son *Traité de l'expression musicale*, emploie une barre verticale posée au-dessus de la portée, pour marquer la fin de chaque rythme, et par une double barre pour marquer la fin d'une phrase. Tous ces signes ne nous paraissent pas satisfaisants, et il serait à désirer qu'on en trouvât un frappant, clair, qui délimite les fragments rythmiques selon l'importance de chacun.

Il est encore un autre signe que nous voudrions voir conserver dans la musique moderne : c'est celui inventé par Couperin pour exprimer la *suspension*, le *retard* d'une note. Couperin le représentait ainsi : ^, et l'effet à produire était le suivant :



Il est patent pour nous qu'à mesure que les signes d'agrément ont disparu, les signes d'exécution ont augmenté. Nous estimons qu'il en sera de ceux-ci comme de ceux-là, c'est-à-dire qu'on reviendra purement et simplement aux *sept* signes que nous donnons.

CHAPITRE V.

INNOVATEURS ET RÉFORMATEURS.

Les critiques que, depuis plus de cent cinquante ans, les divers réformateurs ont adressées au système séméiologique actuel, tiennent d'abord à l'étude trop superficielle qu'ils en ont faite, ensuite à l'époque trop tardive à laquelle ils se sont mis à l'étudier, et enfin à leur méconnaissance absolue du système général que nous avons exposé.

L'un de ces reproches porte sur ce que «la musique de piano, orgue et harmonium, est différemment notée pour la main droite que pour la main gauche, ce qui suscite aux commençants des embarras inutiles[1].»

Il est certain qu'en comparant les différentes positions des notes sur une portée fragmentaire, avec les noms par lesquels on les désigne, on est tenté de traiter d'incohérence cette manière de faire, surtout quand on se dit, par exemple, que l'*ut* supérieur de la clef de *fa* quatrième ligne est représenté par le même signe que le *la* supérieur de la clef de *sol* deuxième ligne , et que, cependant, l'intonation du premier répond à celle de l'*ut* inférieur de la clef de *sol* deuxième ligne . Mais cette incohérence est illusoire et n'existe pas pour le lecteur qui sait que la clef de *sol* représente la partie haute de la double échelle des sons, et la clef de *fa* sa partie basse.

Ce qui caractérise tous les systèmes proposés par les réformateurs sans exception, c'est qu'ils sont *tonals*, et que leurs signes accomplissent un *acte fonctionnel*.

Ces systèmes s'occupent beaucoup plus du rôle joué par le signe dans la gamme que de sa position. Ils font appel à l'intelligence et non aux yeux, ce qui nécessite une opération mentale continuelle; en un mot, aucun ne présente une configuration faisant *voir* instantanément la position des notes par rapport au clavier.

Nous allons passer rapidement en revue les systèmes de réformes apparus jusqu'ici, et nous ne nous étendrons que sur celui qui est connu sous le nom de *Galin-Paris-Chevé*, parce qu'il s'est inspiré de tous ceux qui l'ont précédé, et qu'il est enseigné et propagé par un grand nombre d'adeptes.

[1] Cf. Ch. Meerens, *Le Diapason et la Notation musicale simplifiés*. Bruxelles, 1873.

Le premier en date est celui du P. Souhaitty[1], franciscain de Paris, qui le fit connaître en 1677. Mais ce religieux n'avait en vue que le plain-chant, et même il avoue qu'il n'était « qu'un médiocre musicien ». Il représentait les sons de la gamme, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Pour lui, l'étendue des voix et des instruments ne dépassait pas quatre octaves. Il exprimait la première par des chiffres suivis d'une virgule, la deuxième par des chiffres simples, la troisième par des chiffres suivis d'un point, et la quatrième par les mêmes chiffres suivis d'un point et virgule. Comme il ne s'intéressait qu'au plain-chant, il ne se préoccupa ni des dièses ni des bémols accidentels; pour exprimer la valeur des notes, il plaça sous les chiffres les lettres *a, b, c, d, e, f, g, h.* Quant aux décompositions de mesures, il n'en parla pas.

Au siècle dernier, J.-J. Rousseau reprit le système du P. Souhaitty, qu'il développa dans sa *Dissertation sur la musique moderne,* publiée à Paris en 1743. Il proposait aussi de substituer aux noms des sept notes de la gamme les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; mais, par la nécessité où il était de les modifier pour distinguer les octaves, il se produisait une telle multiplicité de dièses, de bémols accidentels, de changements dans les durées, etc., qu'il était forcé d'employer un plus grand nombre de signes que dans la notation ordinaire. Du reste, Rousseau finit par reconnaître les défauts de son système après avoir discuté avec Rameau. Il l'avoue dans ses *Confessions :* « J'eus lieu, dit-il, de remarquer en cette occasion combien, même avec un esprit borné, la connaissance unique mais profonde de la chose est préférable, pour en bien juger, à toutes les lumières que donne la culture des sciences, lorsqu'on n'y a pas joint l'étude particulière de celle dont il s'agit. » Il n'est pas un réformateur qui, pour appuyer ses critiques, n'ait eu recours à J.-J. Rousseau. Ils citent, de son *Dictionnaire de musique*, les articles sur les *clefs, modes, tonalités*, etc., mais pas un n'a fait mention de ce passage des *Confessions*, qui culbute de fond en comble tout ce qu'il avait avancé.

En 1792, Rohleder, prédicateur à Friedland (Poméranie), écrivit un ouvrage[2] dans lequel il présentait une nouvelle disposition pour le clavier du piano, où les touches blanches et noires étaient rangées alternativement sur un même niveau, dans toute son étendue. Il proposait également une nou-

[1] D'après M. Douen (*Clément Marot et le Psautier huguenot,* t. II, p. 366 et 367), le P. Souhaitty ne serait pas le premier qui ait pensé à substituer des chiffres aux notes de musique. M. Douen affirme que cette notation fut réalisée d'abord dans les premiers recueils de chants protestants. « Cette découverte, dit-il, applicable seulement à la musique vocale, est due à un savant grammairien français, mort en 1561, Pierre Davantès, ou *Antesignanus,* ami intime de Calvin. Le P. Souhaitty, J.-J. Rousseau et Pierre Galin n'ont fait que reprendre, peut-être sans le savoir, un système pratiqué dans l'église réformée depuis 1560. »

[2] *Erleichterung des Klavierspielen vermöge einer neuen Einrichtung der Klaviatur und eines neuen Notensystems.* Kœnigsberg, 1792.

velle notation appropriée à ce clavier. Cette idée, qui fit un certain bruit au moment où son auteur la lança dans le public, fut reprise trente-sept ans plus tard par Charles Lemme, facteur de pianos à Paris. Mais, comme le dit fort justement Fétis[1], cet innovateur ne s'était pas aperçu de l'inconvénient qui résulte pour l'œil de cette régularité de disposition, qui empêche l'exécutant de discerner les notes au milieu de toutes ces touches qui ne sont point distinguées par groupes, ce qui change complètement le doigté du piano ordinaire. Cette nouvelle disposition du clavier obligea Lemme à modifier considérablement le système de la musique destinée au piano. Il y conservait la différence des rondes, blanches, noires, etc., pour les valeurs des sons; mais ayant supprimé les dièses, bémols et bécarres, il ne voulut indiquer les notes que par les touches blanches et noires. Il se servit pour cela de blanches un peu plus grosses que les blanches ordinaires, et de noires également plus fortes que les autres noires; en sorte que telle note dont la valeur ne devait être que celle d'une noire était souvent représentée par une blanche, distinguée seulement par la dimension, tandis qu'une blanche l'était par une noire. Nous n'avons pas besoin de dire que ce système n'avait aucune chance d'être adopté; il le fut si peu, que son insuccès causa la ruine et la mort de son auteur. Malgré son excentricité, qui saute aux yeux, ce système a été repris de nos jours en Allemagne par des musiciens qui s'intitulent *néoclaviaturistes*. Toutefois il n'a pas encore assez d'importance pour que nous fassions plus que de le signaler.

Dans les premières années du XVIII[e] siècle, l'abbé Demotz de la Salle proposa de supprimer la portée et de ne faire usage que d'un seul caractère de notes, qui, par sa position verticale, horizontale, ou inclinée en divers sens, indiquait le degré d'élévation du son[2]. Un peu plus tard, un autre ecclésiastique, l'abbé Lacassagne, voulut réduire[3] toutes les clefs à une seule, c'est-à-dire à la clef de *sol* deuxième ligne. A la même époque aussi, Delusse, professeur de flûte à Paris, fit paraître une lettre[4] dans laquelle il proposait de substituer aux syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, les voyelles *a, e, i, o, u, ou, eu*, et d'employer ces voyelles au lieu des notes ordinaires pour écrire le chant. Aucune de ces innovations ne fut adoptée.

En 1813, Natorp, docteur en théologie à Essen (Westphalie), publia un écrit[5] dans lequel il réduisait la notation actuelle à l'emploi de chiffres pour la désignation des degrés de la gamme, en les disposant sur une ligne, en dessus ou en dessous, et les diversifiant d'une certaine manière par des gran-

[1] *Biographie universelle des musiciens*, 2[e] édit., t. V.

[2] *Remarques sur la manière d'écrire la musique*. Paris, 1726.

[3] *Traité général des éléments du chant*. Paris, 1766.

[4] *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*. Paris, 1766.

[5] *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer der Volksschulen*. Potsdam, 1813.

deurs proportionnelles. Quant aux durées, il les représentait par des signes empruntés à la notation ordinaire et combinés avec les chiffres. Ce système paraît avoir obtenu du succès à son apparition, car le livre de Natorp eut cinq éditions de 1813 à 1825.

Un ingénieur du Palatinat, nommé Eisenmenger, présenta, en 1838, à l'Académie des sciences de Paris, un projet de notation de la musique[1] par un système de signes sténographiques de son invention, et par le moyen d'un appareil mécanique composé d'un clavier pareil à celui du piano ou de l'orgue, et de deux cylindres, l'un de presse pour la formation des signes, l'autre servant de rapporteur pour la traduction, et tous deux agissant par un mécanisme d'engrenage sous l'impulsion d'une manivelle et d'une vis sans fin. Le succès ne répondit pas à l'attente de l'inventeur.

C'est en 1818 que Galin fit connaître sa méthode[2], basée, comme celle de J.-J. Rousseau, sur l'emploi des chiffres, et ses efforts ne tardèrent pas à être secondés par MM. Aimé Lemoine, Jue, Pastou, Degeslin, et surtout MM. Aimé Paris et Émile Chevé, qui mirent tout en œuvre pour la faire adopter par les maîtres de l'art. L'idée que poursuivait Galin était d'affranchir l'enseignement de la musique de la nécessité de lire des notes diversifiées par les signes de leur durée, de discerner les diverses dénominations de ces notes en raison des clefs, et d'éviter la multiplicité des signes de toute espèce.

Instinctivement, les artistes lui opposèrent d'abord une inertie qui retarda le développement de cette méthode; mais bientôt cette inertie fut suivie d'une critique raisonnée qui réduisit la nouvelle méthode à sa juste valeur. Quoi qu'il en soit, le livre de Galin contient d'excellentes choses, et Fétis, bien qu'adversaire déclaré de son système, n'a pas hésité à le reconnaître dans les termes suivants[3] : «Il règne dans cet ouvrage un esprit philosophique très remarquable, et la netteté des idées, l'ordre de leur enchaînement, le style, doivent le faire considérer comme une production distinguée, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on ait de l'utilité de la méthode en elle-même.»

Nous allons tracer un aperçu très sommaire de cette notation telle qu'elle existe aujourd'hui, après toutes les adjonctions qu'y ont faites Aimé Paris et Émile Chevé; elle a fait trop de bruit dans le monde musical, elle est trop répandue, pour qu'il nous soit permis de la passer sous silence.

On prend pour base la gamme du médium de la voix, et on la représente par les sept premiers chiffres :

Ut.	*Ré.*	*Mi.*	*Fa.*	*Sol.*	*La.*	*Si.*
1	2	3	4	5	6	7

[1] *Traité de l'art graphique et de la mécanique appliqués à la musique.* Paris, 1838.

[2] *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique.* Bordeaux et Paris, 1818.

[3] *Biographie universelle des musiciens,* 2e édit., t. III, p. 385.

L'octave supérieure se compose des mêmes chiffres surmontés d'un point :

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$

L'octave inférieure prend le point au-dessous :

$\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{4}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$

Les dièses s'indiquent par une barre oblique en direction d'accent aigu; les bémols par une barre oblique en direction d'accent grave. Les doubles dièses et les doubles bémols par deux barres, ainsi :

DIÈSES.	BÉMOLS.
$/\!\!\!1$ $/\!\!\!2$ $/\!\!\!3$ etc.	$\backslash\!\!\!1$ $\backslash\!\!\!2$ $\backslash\!\!\!3$ etc.
DOUBLES DIÈSES.	DOUBLES BÉMOLS.
$//\!\!\!\!\!1$ $//\!\!\!\!\!2$ $//\!\!\!\!\!3$ etc.	$\backslash\backslash\!\!\!\!\!1$ $\backslash\backslash\!\!\!\!\!2$ $\backslash\backslash\!\!\!\!\!3$ etc.

Le bécarre, étant inutile, n'est pas représenté, et le système, n'admettant point de clefs, n'a, par conséquent, point d'armature.

Il n'y a que deux gammes : la gamme d'*ut* pour les tons majeurs, et celle de *la* pour les tons mineurs. Le ton absolu n'existe pas. En tête du morceau on écrit seulement la tonique, c'est-à-dire la note que l'on nomme *ut* ou *la*. Les mesures sont séparées par des barres verticales; quant à l'écriture des durées, on peut la résumer ainsi :

Tout signe isolé représente une unité de temps.

Cette unité peut être un son articulé, une prolongation ou un silence.

Le son articulé est représenté par un chiffre, la prolongation par un point, le silence par un zéro répété autant de fois qu'il est nécessaire.

Quand l'unité de durée est fractionnée, les différentes parties en sont toujours réunies sous une seule barre horizontale, et forment en conséquence un seul groupe. Ce fractionnement de l'unité s'opère exclusivement par 2 ou par 3. Ainsi, les moitiés s'écrivent $\overline{1\ 2}$, et les tiers $\overline{1\ 2\ 3}$.

L'oreille ne se rendant un compte exact que des divisions binaires ou ternaires, les dérivés des moitiés et des tiers s'écrivent ainsi :

Divisions binaires.	Quarts dérivés.............	$\overline{\overline{12}\ \overline{34}}$
	Sixièmes dérivés............	$\overline{\overline{123}\ \overline{456}}$
Divisions ternaires.	Sixièmes dérivés............	$\overline{\overline{12}\ \overline{34}\ \overline{56}}$
	Neuvièmes dérivés...........	$\overline{\overline{123}\ \overline{345}\ \overline{543}}$

Par l'application du même procédé, on arrivera, pour les huitièmes, au signe suivant :

12 34 56 54

Si l'on avait des dix-huitièmes, on écrirait :

123 234 425 543 323 541

Et ainsi de suite. Quand il y a des valeurs mixtes réunies dans une mesure, on les écrit en suivant toujours le même mode de groupement. Voici différents types de ces subdivisions mixtes :

12 345   123 45   12 34 567   12 345 67

et ainsi de toutes les combinaisons qui peuvent se présenter.

Si l'on veut bien se reporter à ce que nous avons dit des *diminutions* dans notre livre VII, chapitre II, on verra que ces procédés de groupements sont empruntés à celui de notre notation usuelle. Car on trouve dans les œuvres de Mozart, pour ne citer que lui, des divisions et subdivisions tellement claires, qu'il suffisait à Galin d'y introduire systématiquement la solution de continuité des barres, pour établir sa théorie des durées.

Quant aux points et aux zéros, ils entrent dans les signes comme des chiffres ordinaires.

Les modulations se font en chiffres à l'aide de la *mutation*, c'est-à-dire du changement de fonction sur une note déterminée. La *mutation* s'indique par un double chiffre représentant la fonction quittée et la fonction prise par la note, comme 3—5, 1—6, ou par deux petits chiffres au-dessus du grand; mais les octaves n'étant pas toujours très visibles avec les petits chiffres, on est obligé de mettre une petite flèche indiquant la direction de la voix pour la note suivante : $\overset{5-1}{5}$↘, $\overset{1-3}{1}$↗.

Nous ne croyons pas qu'il soit utile d'insister davantage; on peut, avec ce que nous venons de dire, se représenter les principes essentiels de la notation par chiffres. Cette méthode, qui se réclame des noms de J.-J. Rousseau, de Galin, de Paris, de Chevé, est évidemment la plus importante qui ait surgi à côté du système ordinaire. Certes, ses fondateurs furent des hommes d'un rare esprit pédagogique. Leurs travaux didactiques sont remarquables, et pourraient être, avec avantage, appliqués au système de notation actuelle pour la vulgarisation de la musique. Leurs exercices d'intonation sont d'une excellente gradation; il en est de même de ceux de mesure, que, les premiers, croyons-

nous, ils ont séparés des exercices d'intonation. Mais leur système notationnel n'est pas musical, n'est pas pictural; ils ont donné une trop forte part à l'intelligence au détriment du sentiment et de l'intuition, qui sont deux facteurs principaux de la musique. D'ailleurs, Galin ne s'illusionnait pas sur l'importance de la notation par chiffres, qu'il apprécie ainsi[1] : «Quant à la notation par chiffres, je crois qu'elle ne répugnerait point aux musiciens vocalistes, parce qu'en peu de jours ils la liraient aussi couramment que l'autre. Mais elle répugnerait sans doute beaucoup aux joueurs d'instruments, parce que, pour la lire suffisamment vite, ils devraient l'étudier presque aussi longtemps qu'ils ont fait la première.» . . . . . «Non, quoi qu'en ait dit le célèbre Jean-Jacques, la transposition n'est point facile sur les chiffres, même de la voix : *l'œil a une peine extrême à voir un chiffre dans un autre;* au lieu que sur les portées, à cause de la similitude de la position des notes sous les diverses clefs, la transposition est aisée quand on s'est accoutumé à ne dénommer les barreaux que par leurs intervalles respectifs. Or j'ai fait voir, par l'expérience de ma méthode, *qu'il est facile de donner l'habitude de toutes les clefs en très peu de temps.*»

Ce système serait assez simple et assez clair pour les voix et les instruments solinotes, si la musique moderne n'offrait pas tant de modulations et de changements de tons; car, dans ces cas, il faut donner un caractère de tonique au chiffre affecté du dièse ou du bémol, et cela ramène au système que cette école appelle *absolu;* il faut renoncer au principe fondamental de l'*école réformatrice,* qui veut toujours le même signe pour la même fonction, ou avoir recours à ce qu'elle nomme *mutations,* et, pour nous, ces *mutations* ne sont autre chose que les *muances* du moyen âge. En voici la preuve :

Admettons que nous partions du ton d'*ut;* au bout de quelques mesures arrive une modulation en *sol* qui persiste pendant un certain temps; *sol* est donc devenu tonique. Que fait alors l'école du chiffre? Elle transforme ce *sol* en *ut* par une *mutation de syllabe.* Qu'après cette modulation s'en présente une autre en majeur ou en mineur, la tonique du ton majeur sera toujours dénommée *ut* et celle du ton mineur *la.* Si ce ne sont pas là des *muances,* qu'est-ce donc? Ces mutations font sauter la tonalité comme la raquette fait sauter le volant, sans que l'exécutant ait conscience des altitudes que lui font atteindre ces soubresauts.

Si encore la méthode Galin-Paris-Chevé appliquait son procédé de *mutation* à la musique écrite sur la portée, les inconvénients seraient amoindris. C'est ce qu'avait fait Rollet[2] il y a un siècle. En effet, la portée a cet immense avan-

[1] *Méthode du méloplaste,* p. 238-240.

[2] Rollet s'est systématiquement servi de ce moyen de transposition, assez généralement usité de son temps. Dans sa *Méthode pour apprendre la musique* (Paris, 1780), pour une leçon en *mi,* par exemple, il arme la clef de quatre dièses : *fa, ut, sol, ré,* puis, immédiatement après, il place la clef d'*ut* première ligne, afin qu'au lieu de chanter dans la gamme de *mi,* on puisse chanter dans celle d'*ut,*

tage que le lecteur, tout en donnant le nom d'*ut* à chaque nouvelle tonique, ne perd pas de vue son point de départ. Il sait continuellement y rattacher la tonalité dans laquelle il passe; il connaît sa hauteur par rapport au clavier; bref, il voit, il sait d'où il vient, où il est, où il va; tandis qu'avec les *mutations* appliquées au chiffre, il est lancé dans l'inconnu sans point d'appui ni point de repère; il ressemble à l'aéronaute cramponné aux cordages de son aérostat, balancé dans l'espace, sans orientation aucune. Encore, avec le baromètre, l'aéronaute peut-il au moins savoir à quelle hauteur il se trouve; avec le système du chiffre appliqué aux modulations, le lecteur n'a même pas cette ressource. Ajoutons encore qu'avec les chiffres, l'unité harmonique des différentes parties fait défaut en ce qu'elle échappe à l'œil, qui ne peut suivre que la marche d'une de ces parties. C'est aussi ce que l'on peut reprocher à la méthode d'harmonie de Chevé, dans laquelle la succession des accords est uniquement régie par les mouvements *obliques*, *contraires*, *parallèles*, etc., que les parties font entre elles sans que le dessin en soit visible, et non par les lois d'*attraction* et de *résolution* qui gouvernent l'enchaînement de nos accords.

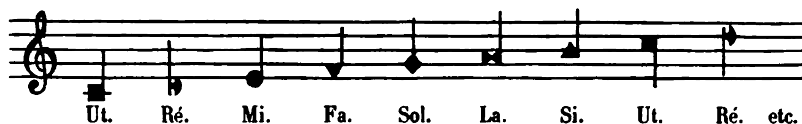
A notre avis, la méthode Galin-Paris-Chevé, qui ne doit pas avoir la prétention de se substituer à notre système notationnel, peut cependant lui apporter un utile appoint pour la vulgarisation de la musique. Enseignée dans les classes élémentaires, elle produirait de grands résultats, et faciliterait l'initiation des enfants à notre système d'une manière aussi rationnelle que fructueuse.

Un disciple, un adepte de Galin, auquel celui-ci confia quelquefois la direction de ses cours, Édouard Jue, tenta de son côté, vers 1824, une réforme dans la notation musicale. Ancien élève du Conservatoire, où il étudia de 1808 à 1811, il n'eut point de peine à comprendre le désavantage de la notation par les chiffres; il modifia donc le système de Galin, dont il conserva le *méloplaste* pour la transposition, mais y appliqua une notation de son invention, à laquelle il donna le nom de *monogammique*, parce que, dit-il, elle réduit toutes les gammes à une seule[1]. Acceptant la portée avec presque tous nos carac-

ce qui permet d'éviter l'emploi d'aucun dièse et de conserver les monosyllabes de la gamme d'*ut* en chantant dans tous les tons. — Nous avons eu sous les yeux un recueil de psaumes du culte protestant, du XVII[e] siècle, ayant appartenu au pasteur Montandon, dans lequel ce système de transposition se trouve déjà usité. Nous ferons remarquer, en outre, que dans les recueils de chants adoptés dans les écoles des cantons protestants de la Suisse, cette notation transpositive s'est conservée. Ainsi, un chant en *ré* (clef de *sol* deuxième ligne) porte, immédiatement après l'armature des deux dièses, une clef d'*ut* quatrième ligne, sans aucun signe d'altération, pour indiquer qu'on doit chanter en *ut*, tout en restant dans le ton de *ré*, c'est-à-dire que l'on nommera *ut* le *ré* du diapason, et que l'on procédera de même pour les autres notes.

[1] *La musique apprise sans maître*, in-8°, 2[e] édit. Paris, 1838.

tères séméiographiques, Jue se contentait de remplacer les notes par des signes d'une forme particulière, dont voici la reproduction :



« Noms des notes, dit-il dans son introduction, propriétés hiérarchiques des sons, clefs diverses, modulations, accords, tout est écrit comme avec des couleurs dans la forme individuelle de nos signes; avantage bien remarquable que n'a offert aucun autre système jusqu'à ce jour. » Mais il ajoute plus loin qu'il faut toujours en revenir à la notation actuelle, et ce n'est que pour y arriver plus facilement qu'il a donné une forme particulière à ses signes de notes. A quoi bon alors perdre du temps à apprendre ce qui devra être oublié, et donner un double travail aux élèves? Pourquoi présenter comme vrai aujourd'hui ce qu'il faudra réduire demain à l'état de fiction?

Malgré cette vérité qui saute aux yeux, les cours de musique de Jue furent très fréquentés pendant une vingtaine d'années, et lui firent gagner, dit-on, beaucoup d'argent. Il se rendit plus tard à Londres pour y proposer son système d'enseignement, mais il n'y obtint point de succès.
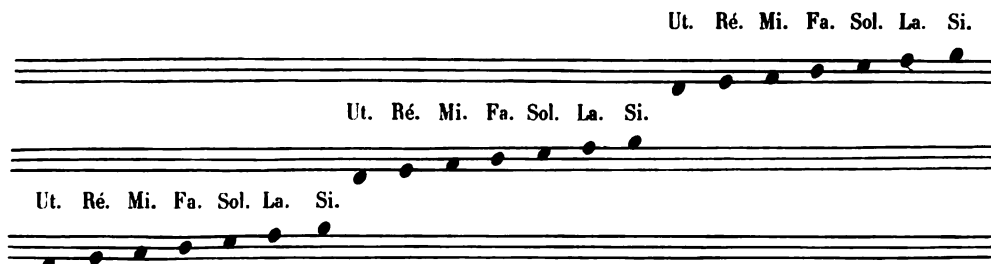
Qui connaît aujourd'hui le *méloplaste monogammique?*

Disons toutefois que Jue, qui avait pressenti le système de la portée undécacordale, n'a pas compris la haute importance de la sixième ligne, ou ligne intermédiaire des deux tronçons.

Il y a quelque vingt ans, un musicien, nommé Maurice Delcamp[1], enseignait à Paris une méthode de musique inventée par lui, et dans laquelle les sept notes de la gamme étaient représentées par les figures suivantes, qu'il nommait *do, ré, mi, ca, bol, la, si :*



Empruntant le système de portée du colonel Treuille de Beaulieu, que d'autres attribuent à Ch. Fourier, l'inventeur du phalanstère, il place ces notes sur une portée de trois lignes. Dans ce système, on conservait les mêmes noms aux notes se trouvant toujours sur la même espèce de ligne. Exemple :
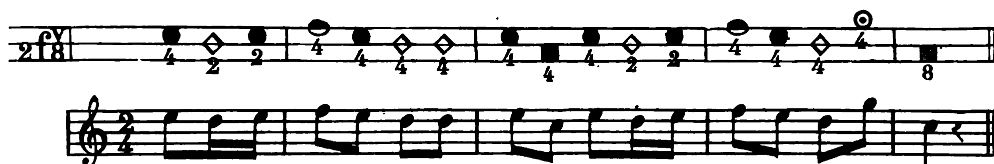


[1] N'est pas dans la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis.

Delcamp exprimait les dièses par les mêmes figures de notes que nous donnons plus haut, affectées d'une queue à droite se dirigeant vers le haut, et les bémols par une queue à gauche dirigée vers le bas. Il n'admettait que cinq dièses, qu'il nommait *di*, *ri*, *fi*, *zi*, *li*, et cinq bémols, appelés *re*, *me*, *ze*, *le*, *se*.

Quant aux durées, elles étaient représentées par des chiffres arabes écrits au-dessous des notes; celle valant une ronde par 32, une blanche par 16, une noire par 8, une croche par 4, une double croche par 2, une triple croche par 1. Il se tait, et pour cause, sur la quadruple croche.
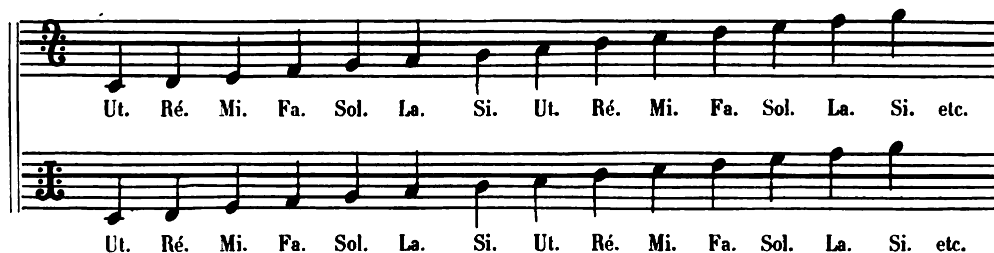
Le temps était représenté par 8 dans les mesures simples, et par 12 dans les mesures composées; les trois temps par 24, les quatre temps par 32; la moitié du temps par 4, le quart par 2 et le huitième par 1. Le silence était représenté par un chiffre barré, ainsi : -8-.

Voici un exemple de cette bizarre notation, avec sa traduction en notation habituelle :



Est-il besoin de dire que ce système inqualifiable est descendu dans la tombe en même temps que son auteur?

Nous nous contenterons de mentionner le *système universel de notation* d'un M. William Striby, contenu dans une méthode de piano qu'il publia à Paris en 1857. Ce système consiste à ajouter une *sixième* ligne aux cinq de la portée en usage, et à *épaissir la quatrième*, sur laquelle le réformateur place deux clefs : l'une pour les dessus, l'autre pour la basse, ainsi :



On voit que le but de ce système est de supprimer les clefs, et de réduire les notes de toutes les portées à une même dénomination; de faire, en un mot, une *gamme universelle*, les mêmes notes de la portée supérieure et de la portée inférieure étant toujours à une distance de deux octaves.

Ce système n'a pas même vécu ce que vivent les roses.

Ce n'est pas seulement en France et en Allemagne que la réforme musicale fut prêchée; les autres pays de l'Europe ne sont pas demeurés en arrière. Vers 1812, une dame anglaise, miss Glover, entreprit de remplacer par des lettres la notation usuelle, et donna le nom de *Tonic-sol-fa* à son système.

Partant de l'unité de mode, miss Glover représente les sept fonctions de la gamme majeure par les sept lettres *d*, *r*, *m*, *f*, *s*, *l*, *t*, initiales des syllabes de solmisation *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Les octaves supérieure et inférieure se distinguent à l'aide d'une virgule que l'on place à droite des lettres, en bas pour les notes graves, en haut pour les aiguës, ainsi :

Grave.	Médium.	Aigu.
d, r, m, f, s, l, t,	d r m f s l t	d' r' m' f' s' l' t'

Les dièses se représentent par l'addition d'un *e* à la lettre, et les bémols par l'addition d'un *a*.

Dièses : *de*, *re*, *me*, *fe*, *se*, *le*, *te*.
Bémols : *da*, *ra*, *ma*, *fa*, *sa*, *la*, *ta*.

Le ton absolu dans lequel on doit chanter s'indique au commencement par une des lettres de l'ancien alphabet : *ut*, C; *ré*, D; *mi*, E; *fa*, F; *sol*, G; *la*, A; *si*, B; que l'on fait suivre d'un ♯ ou d'un ♭ s'il y a lieu. Quant aux changements de ton, on les indique par une double lettre; à gauche, une petite lettre désigne la fonction de la note dans l'ancien ton, et à droite une grande lettre désigne sa fonction dans le nouveau ton. Exemple :

T. s. f.	ˢd'	ᵈb	ˢm
G–P–C	5=i̇	1=6	5=3

Les mesures sont séparées par une barre (|) et les temps par deux points (:); les mesures à quatre temps sont coupées en deux par une barre un peu plus courte. Les prolongations sont représentées par de petits traits horizontaux (-) et le silence par un espace vide. Les temps se divisent en moitiés à l'aide d'un point (•), les moitiés se subdivisent en quarts par une virgule (,); quant aux huitièmes, on se contente d'écrire les signes des deux huitièmes formant un même quart. Le système ne permet pas d'écrire au delà des huitièmes, et cela seul suffirait pour le condamner. Disons encore que les *mutations* existent aussi dans ce système de notation, comme on s'en rendra compte par l'exemple suivant :

Clef E♭ · s | s:-·s| l : t | d':-r'| t:·s | d':s | m : s | Clef B♭ r:- | :ˢd | t,:·t, | d : r | m:-r | d - ‖

Cette notation est encore usitée en Angleterre. Elle y a été propagée par le Rév. John Curwen, pasteur anglican[1], qui a fait de grands sacrifices pour la populariser, et qui était, en outre, le rédacteur en chef du journal *Tonic-sol-fa-reporter,* organe de cette nouvelle école musicale de l'Angleterre.

Les objections que nous avons faites aux précédents systèmes peuvent également bien s'appliquer à celui de M. L. Danel[2]. Ce philanthrope, dans le but louable mais illusoire de faciliter la lecture musicale, a proposé de se servir des lettres initiales des notes : D, R, M, F, S, L, B (B pour ne point faire double emploi avec l'S de *sol*). Il représente les ♯, ♭ et ♮, savoir : le dièse par un *z*, le bémol par un *l* et le bécarre par un *r*. La durée des notes est indiquée par les voyelles *a, e, i, o, u, eu, ou,* correspondant aux sept signes de ronde, blanche, noire, etc. Pour exprimer les silences équivalents, les lettres sont *penchées* ou *couchées*.

Voici un exemple :

Langue des sons... | 3/4 Di. Mi. Si. | Fi. So. Li. | So. Lu. So. Fu. Mo. Ru. | Di. *e.*

Notation mixte....

Notation ordinaire..

Évidemment, ce n'est point une méthode; c'est tout simplement un nouveau système de notation musicale pour conduire à la connaissance du nôtre. Alors, à quoi bon? Il a les mêmes défauts que les précédents, c'est-à-dire qu'il nécessite une opération mentale continuelle, et n'a rien de représentatif, rien de pictural. Ce qui nous étonne, c'est que cet ouvrage ait été prôné par des musiciens distingués, et même par Fétis. Il est de toute évidence que Fétis ne l'a fait que par égard pour l'homme de mérite, le philanthrope, et non pour la méthode ; sans quoi il aurait infligé lui-même le plus cruel démenti à toutes ses affirmations contraires.

Si cependant Fétis a constaté des résultats, cela prouverait une fois de plus que l'intelligence, l'énergie et une volonté indomptable de la part du professeur convaincu, peuvent, avec des méthodes médiocres ou même défectueuses, réussir là où la meilleure méthode échoue entre les mains d'un professeur indifférent ou indolent.

[1] Cf. Perraud, *Essais sur la musique,* p. 110. Lyon, 1873. — Le Rév. John Curwen est mort à Londres dans le courant de mai 1880.

[2] *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale,* 9e édit., 1867, chez tous les marchands de musique de France et de Belgique.

Un savant belge, M. Charles Meerens, préoccupé de savoir « comment s'y prendront les compositeurs de l'avenir pour noter les sons nouveaux que les facteurs d'instruments parviendront successivement à réaliser » (et qu'il fait monter jusqu'à *onze* octaves), « puisque la plus grande étendue qu'il soit permis de noter avec le système actuel de clefs, même en tenant compte de la clef d'octaves, ne se monte, au plus, qu'à sept octaves[1], » M. Meerens, disons-nous, préconise, depuis quelques années, une nouvelle méthode, qu'il appelle *notation simplifiée*[2]. Ce système suppose la clef d'*ut* première ligne, mais M. Meerens ne la représente pas, et la remplace par un chiffre romain mis en tête du morceau et devant chaque passage, pour indiquer le degré d'altitude de l'octave sur le clavier. Il y ajoute un double chiffre : le supérieur a pour objet d'indiquer le nombre de temps dont est composée la mesure, et l'inférieur le mouvement métronomique, d'après un système que M. Meerens a également inventé.

Il nous semble que la crainte manifestée par M. Meerens est facile à calmer. Quand on pense à la difficulté[3] que l'on éprouve à bien discerner les sons suraigus et ceux de basse-contre du piano de huit octaves, on est porté à se demander comment l'oreille pourrait apprécier le caractère tonal, ascendant ou descendant, d'une octave et demie de plus de chaque côté du clavier. Nous admettons parfaitement le progrès incessant des sciences et des arts, mais il est une chose qui ne changera pas : c'est l'organisme humain. Or nous ne pensons pas que notre organisation physiologique puisse acquérir jamais assez de développement pour trouver une satisfaction quelconque à ces sonorités extrêmes. Déjà, les sons les plus aigus de la huitième octave de notre piano agacent plutôt le système nerveux qu'ils ne charment l'oreille, et c'est à peine si l'on peut apprécier les plus graves. Les accordeurs à l'oreille la plus exercée et la plus sensible éprouvent de grandes difficultés pour accorder les notes extrêmes du clavier. Cette préoccupation de M. Meerens nous paraît donc absolument gratuite; autant vaut s'inquiéter de quel combustible on se servira quand toutes nos mines de houille seront épuisées[4].

Quant à la configuration des signes comme peinture exacte, elle est annulée, puisque c'est un chiffre romain qui rapporte l'octave à sa correspondante

[1] Nous avons fait voir dans le livre VII, chap. I, que notre système s'étend jusqu'à *huit octaves et demie*.
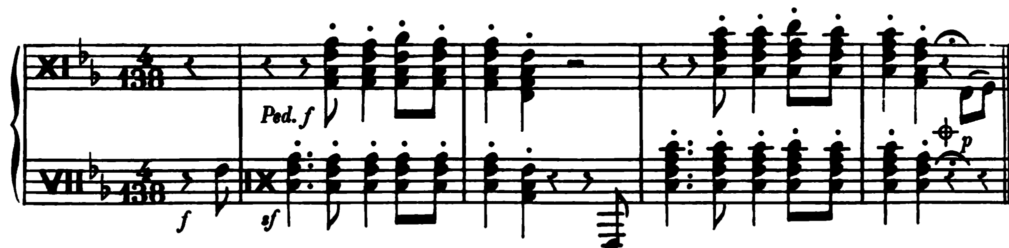
[2] *Le diapason et la notation musicale simplifiée*. Bruxelles, 1873.

[3] Pour justifier cette suite de *onze octaves*, M. Meerens s'appuie sur l'autorité de Helmholtz, qui dit, dans sa *Théorie physiologique de la musique*, « que les sons qui peuvent être *perçus d'une manière générale* sont renfermés *peut-être*, entre 16 et 38,000 vibrations, dans un espace de *onze octaves*. » M. Meerens n'a pas prêté assez d'attention à ce prudent *peut-être* de Helmholtz, et la *perception* d'un son d'une *manière générale* ne signifie pas qu'on puisse lui appliquer une fonction tonale.
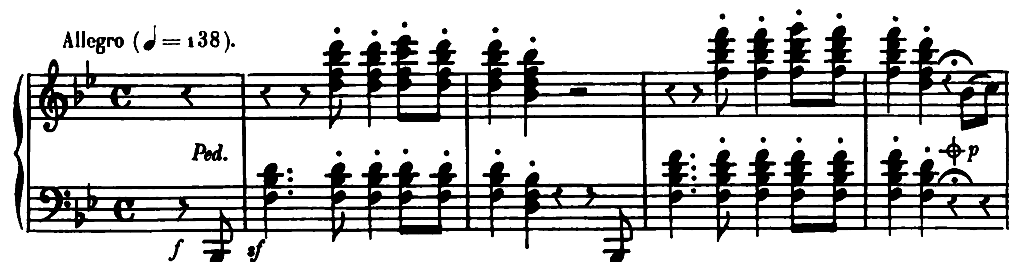
[4] Les savants MM. Desprez et Lissajous ont émis, avant Helmholtz, des opinions analogues quant au nombre des sons perceptibles par l'oreille, mais ils ont raisonné plutôt en physiciens qu'en musiciens.

numérique du clavier. C'est toujours une opération mentale substituée à l'instantanéité de la vision. L'exemple suivant, composé des premières mesures de la sonate en *si* ♭ majeur de Beethoven (op. 106), transcrite par M. Meerens, comparé à l'original, fera voir sur-le-champ la différence existant entre les deux systèmes. Nous ne doutons pas un instant que le lecteur impartial n'accorde la préférence au nôtre.

NOTATION DE M. MEERENS.



NOTATION DE BEETHOVEN.



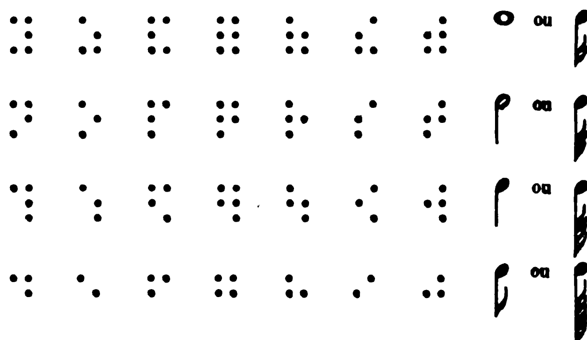
Quant aux autres améliorations réclamées par M. Meerens, elles entrent dans le domaine des réformes que nous désirons aussi, et que nous indiquons dans le chapitre suivant. Ces réformes se feront d'elles-mêmes; elles se produisent déjà, et bientôt elles seront un fait accompli.

En résumé, tous les réformateurs que nous venons de passer en revue ont raisonné bien plus en mathématiciens qu'en musiciens. Ils ont, dans un sens, renouvelé la vieille querelle des Pythagoriciens et des Aristoxéniens. Mais les résultats qu'ils ont obtenus sont loin d'égaler la somme d'efforts, de talent et de sacrifices de toute espèce que leur ont coûtée leurs travaux.

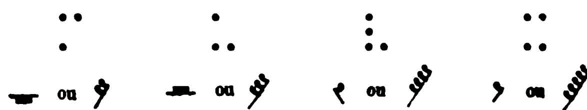
Pour rendre notre travail aussi complet que possible, nous croyons devoir faire connaître avec quelle ingéniosité on est parvenu à mettre la notation musicale à la portée d'une des classes les plus infortunées et les plus intéressantes de l'humanité : nous voulons parler des aveugles. Il est évident que l'on devait recourir aux procédés spéciaux d'une science que nous nous permettons de baptiser du nom de *tactologie,* c'est-à-dire, « former des signes musicaux en relief ». Ici, on le comprend, il ne peut plus être question d'un langage pictural, intuitif; la convention pure a dû faire les frais de la notation.

On avait d'abord tenté de rendre à l'aide du relief les signes musicaux dont nous nous servons; mais cet essai ne paraît pas avoir réussi. On a donc employé des points en relief, dont les différents groupements et combinaisons sont susceptibles de noter toutes les idées musicales. Ce sont des aveugles qui ont découvert ce système, appliqué aujourd'hui généralement avec succès.

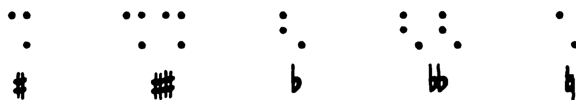
Les sept notes de la gamme et leur valeur sont représentées par les signes suivants :



Les silences s'indiquent par :



Les signes d'altération sont figurés ainsi :



Notre intention, le lecteur le suppose bien, n'est point de donner ici le système complet de cette notation, qui n'est destinée qu'aux aveugles; nous renvoyons les personnes curieuses d'en savoir davantage au chapitre consacré à la *musicographie*, dans la brochure intitulée : *Anaglyptographie et raphigraphie de Braille*, exposées par Levitte, censeur à l'Institution nationale des Jeunes Aveugles.

CHAPITRE VI.

CONCLUSION.

Tout être moule, en quelque sorte, sa forme sur le milieu où il doit se développer, et chaque forme animée répond ainsi aux conditions vitales qui lui sont imposées. Ces conditions venant à changer ou à cesser, les formes qui leur correspondent changent avec elles, s'atrophient, meurent et disparaissent, ne laissant après elles que la trace rudimentaire de leur existence. La notation musicale ne fait pas exception à cette règle : elle suit la marche naturelle et générale des choses.

L'histoire de la musique nous apprend que les premiers chants ne consistaient qu'en une mélopée d'un diapason fort restreint, n'ayant pour objet que de donner plus de force et plus d'accent à la poésie. Elle nous dit encore que les plus anciens signes représentatifs des sons furent les lettres de l'alphabet, et l'on sait que chez les Grecs, de même aussi chez les Hébreux, les lettres servaient encore de *chiffres*.

A ces signes succédèrent les *neumes*, figures spéciales, n'ayant en apparence que peu de rapports avec l'acuité ou la gravité des sons. Les neumes indiquent déjà un progrès considérable et impliquent une certaine indépendance individuelle du chant. Ce sont des signes vraiment musicaux.

Un peu avant Guido d'Arezzo apparaît la *ligne*, qui va servir de jalon pour le plus ou le moins d'élévation ou d'abaissement des sons. De cette ligne date la première segmentation de l'œuf de la notation musicale, dont nous voyons de nos jours l'entier développement. Elle a été pour la musique ce qu'est la corde dorsale dans le règne animal ; elle devait se conserver et former comme la colonne vertébrale de tout le système musical.

A cette ligne vinrent bientôt s'en adjoindre deux autres, auxquelles de nouvelles se surajoutèrent plus tard en nombre indéfini ; mais on n'en conserva que cinq, et même que quatre pendant longtemps. Les autres disparurent avec les besoins transitoires qui les avaient fait naître. Tous ces systèmes de notation répondaient aux tâtonnements d'un art dans l'enfance ; ils ne furent que *rudimentaires*. Mais à la fin du XVI[e] siècle arrive l'éclosion du grand art, où toutes les voix vont entonner, dans les chœurs et dans l'orchestre, les hymnes de reconnaissance envers l'Éternel créateur et la glorification de l'homme. A cette polyphonie embrassant tous les sons, depuis la bombarde de 32 pieds de l'orgue jusqu'aux harmoniques du violon, il fallait un système qui pût peindre tous les sons, toutes les durées, toutes les modifications possibles. De là naquit le système de la portée *undécacordale*, qui représente l'organisme dans toute sa

plénitude et qui répond à tous les besoins de la *panharmonie* vocale et instrumentale.

Destinée singulière! la ligne centrale de cette portée générale, qui est en réalité la clef de voûte de l'édifice, a été sacrifiée pour donner plus de clarté à la division fragmentaire, et cependant, c'est elle seule qui peut vivifier et illuminer tout le système.

De là naquit aussi le chef-d'œuvre de la séméiologie, auquel rien ne peut être comparé comme clarté, comme intuition concrète. A-t-il eu un père? On serait tenté de le croire en voyant sa merveilleuse unité, car il semble être sorti d'un seul jet du même cerveau, comme Minerve tout armée de celui de Jupiter. Mais laissons là toute illusion: son seul, son unique créateur, c'est le besoin, et ce besoin opère par transformations successives. Ce que nous pouvons admirer sans réserve, c'est la puissance mystérieuse qui a poussé à l'unité les efforts inconscients, individuels et collectifs des musicologues.

N'est-il pas singulier que l'idée de représenter les sons sur une sorte d'échelle ne soit venue qu'en dernier lieu? Car ce qui a dû frapper de tout temps, c'est l'évolution ascendante et descendante du chant, et de la perception de ce phénomène à sa figuration il n'y avait qu'un pas à franchir. En cette circonstance, l'homme a agi en sens contraire de ce qu'il a fait pour l'écriture du langage, qui, à son origine, fut absolument concrète, figurative; car pour représenter un cheval, une maison ou tout autre objet, on le dessinait. C'est une nouvelle preuve de la fatalité qui oblige l'humanité de procéder du composé au simple; elle n'arrive au vrai qu'après les plus pénibles efforts.

Ce qui avait eu lieu pour le système linéaire se renouvela pour les signes de durée. Les Grecs ne donnaient pas à la *mesure* le sens que nous y attachons; leurs mesures correspondaient le plus souvent aux valeurs syllabiques, à la longueur des vers, et cette manière de faire se prolongea jusqu'à l'époque des *mensuralistes*. Avec eux, pour la première fois, la musique écrite présenta une certaine régularité dans les durées, et il a suffi de mettre *une barre verticale* entre les groupes similaires pour constituer notre mesure actuelle. Par une inexplicable bizarrerie, durant plusieurs siècles, la mesure fut uniquement ternaire, et l'on dédaigna la binaire comme imparfaite. Vers le XVIe siècle s'introduisit l'usage de représenter les temps par une autre valeur que *la brève;* c'est de cette modification que sortirent toutes les formes métriques. C'est aussi vers cette époque que prédomina l'usage d'écrire en tête des morceaux la mesure que l'on indiquait devoir être à 2, 3 ou à 4 temps, et de désigner par un chiffre la note qui était prise pour unité de temps. Nous avons donné le système complet des formules ou signes des mesures simples et composées dans notre livre VII, chapitre II.

La même évolution se produisit pour les accidents, bémols et dièses. Longtemps le *si* ♭ fut le seul signe accidentel reçu dans la musique; l'autre

n'était que toléré et n'avait qu'une existence factice, d'où lui vient le nom de *feinte*, qu'il a porté.

Enfin, la transposition, ou répétition du même air sur les différents degrés de l'échelle, fit taire les répugnances invétérées qui régnaient contre les dièses et les bémols. Il fallut les admettre et leur accorder, pour ainsi dire, leurs lettres de grande naturalisation. On les écrivit d'abord devant ou au-dessous de la note qu'ils altéraient; puis l'ingénieuse idée de les mettre à la clef une fois pour toutes, et d'en former ce qu'on appelle l'*armature*, prit le dessus, au grand avantage de l'artiste et pour la plus grande facilité de la lecture.

Nous avons assisté, en quelque sorte, à l'évolution des signes d'exécution. Pour Couperin et ses successeurs immédiats, le *point* et la *virgule*, au-dessus ou au-dessous des notes, n'étaient que des signes abréviatifs de silence. De nos jours seulement, ces signes ont reçu une interprétation systématique ayant rapport avec les procédés ou moyens d'exécution. En effet, nous avons vu que Wunderlich, Villoing, Meerts, etc., disent que le point, la virgule, etc., indiquent un mouvement, soit du poignet, soit du bras, etc.; ils ont attaché à ces signes l'interprétation systématique dont nous venons de parler. Et pourtant, combien de musiciens ignorent encore ce fait!

Tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, le système actuel de notation musicale est certainement le produit le plus parfait que l'homme ait établi[1] dans quelque branche que ce soit de la science et de l'art. Aucune séméiographie ne l'égale en clarté et promptitude de perception. D'un coup d'œil, le musicien saisit les détails les plus fugitifs et les plus ténus, tellement la représentation qu'en offre le système est parfaite et lucide. Rameau repoussait le système de J.-J. Rousseau parce qu'il ne peignait pas l'acuité ni la gravité des sons; il était loin de penser que la peinture de tous les phénomènes musicaux : mesure, rythme, nuances, etc., se produirait avec toute la perfection désirable devant l'œil de l'initié.

Notre système peint avec un incomparable relief :

1° *L'intonation.* Nous n'insistons pas sur ce point, attendu que c'est la qualité qu'on lui a reconnue de tout temps. Ajoutons seulement qu'au moyen des clefs, tant calomniées, il indique sur-le-champ la nature des voix d'hommes

[1] Nous ne connaissons que l'arithmétique qui possède des signes représentatifs aussi parfaits que ceux dont on se sert en musique, offrant dans leur configuration la réalité concrète qu'ils représentent. Malheureusement, de même qu'en musique on a perdu de vue le système undécacordal, de même on ignore généralement l'origine des chiffres, qui est *l'unité répétée autant de fois que le nombre le réclame.* On ne lui prête qu'une signification conventionnelle, tandis qu'elle est concrète. En voici la preuve :

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Inconnu.

Ainsi, il a suffi de substituer à la ligne droite la ligne courbe, à l'écriture gothique l'écriture moderne, pour que la connaissance de cette origine se soit perdue.

ou de femmes qui doivent exécuter un morceau, et à quelle hauteur absolue du clavier appartiennent les sons.

2° *La mesure.* Les fractions de temps, aussi bien que les grandes valeurs, sont indiquées avec une précision mathématique, pourvu que le compositeur se donne la peine de fractionner correctement les divisions du temps, quand elles contiennent une grande quantité de notes.

Notre système est tout aussi inattaquable au point de vue de l'*accentuation métrique,* car les notes accentuées sont toujours celles qui commencent un groupe ou une fraction de groupe.

3° *Le rythme.* Par la similitude des dessins ou arabesques [1] que présentent les rythmes successifs, par les silences ou grandes valeurs que l'on rencontre généralement de deux en deux, de trois en trois et de quatre en quatre mesures, l'exécutant a des indices infaillibles des groupes rythmiques, de la note initiale et finale de chacun.

4° *Le mode et la modulation.* En dehors de l'armature de la clef, qui dit à tout musicien en quel ton se trouve un morceau, les signes accidentels le fixent immédiatement sur le mode majeur ou mineur du passage qu'il exécute. Il lui suffit de savoir que le dernier dièse de la filiation *fa, ut, sol, ré, la, mi, si* est *sensible,* et que, par conséquent, la note qui le suit est *tonique;* que le dernier bémol de la filiation *si, mi, la, ré, sol, ut, fa* est *sous-dominante,* et que, par conséquent, l'avant-dernier bémol de la filiation est *tonique.* Toutes les fois que l'on rencontrera dans un passage des dièses et des bémols, le mode sera mineur; le chant présentera alors des intervalles chromatiques (seconde et quinte augmentées, septième et quarte diminuées), et, conséquemment, entrera dans le domaine chromatique. Rien qui soit plus pictural.

5° *Le mouvement passionnel,* c'est-à-dire l'*accelerando* et le *rallentando.* Il résulte, dans la plupart des cas, des progressions ascendantes ou descendantes formant des groupes similaires qui sautent aux yeux; car on sait que le lecteur habile s'occupe moins de la note isolée que du groupe dont elle fait partie, qu'il embrasse d'un seul coup d'œil.

6° *Les nuances.* Le *crescendo* et le *diminuendo* sont peints d'une manière infaillible quand on trace deux lignes réelles ou imaginaires dans la direction ascendante ou descendante du chant et de l'accompagnement. Par leur écartement ou leur rapprochement, les parties dessinent elles-mêmes les nuances: < ou >.

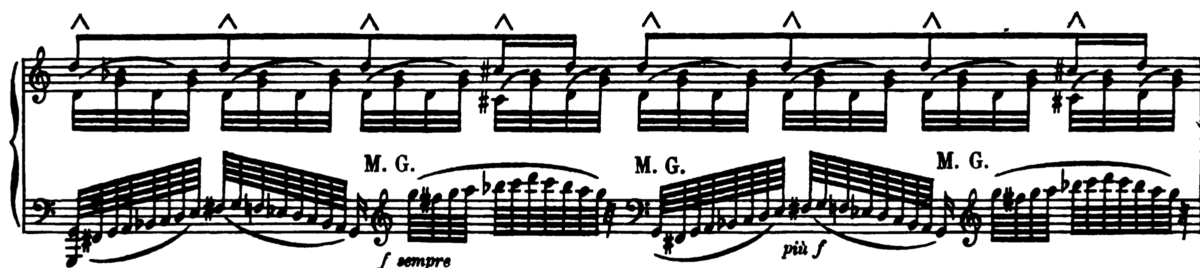
[1] A propos du *fractionnement correct des divisions de la ligne ou barre de temps,* dont nous parlons dans le paragraphe précédent, nous dirons qu'on rencontre fréquemment dans les œuvres de Chopin des traits écrits en notes grosses ou petites, sans l'ombre d'un fractionnement et sans indication des notes du trait qui doivent coïncider avec celles de la basse. Aussi, la musique d'aucun compositeur n'est-elle sujette à des interprétations aussi diverses que la sienne. Cette diversité se rencontre même chez ses élèves immédiats.

7° *Le caractère esthétique*, c'est-à-dire le style dans lequel le morceau doit être rendu. Un passage écrit ainsi : indique le calme; ainsi : ou ainsi : la légèreté; ainsi : la lourdeur, la véhémence, etc.

8° *Les procédés d'exécution.* Nous en avons parlé longuement dans le chapitre qui leur est consacré. Le signe qui accompagne chaque note dit clairement quel procédé doit être mis en œuvre pour exécuter cette note. D'un seul regard, l'exécutant voit le procédé d'exécution dont il doit se servir; il voit combien de coups d'archet ou de mouvements de poignet il devra employer, non seulement pour une phrase, mais encore pour une page entière.

9° Notre système trace le sillon que font les différentes parties d'un ensemble harmonique, ainsi que le prouvent les exemples suivants :

Thalberg. *Les Huguenots*, op. 20.



Zarebski. Ouverture d'*Obéron* (pour le piano à claviers renversés).

M. G.
C. R.
M. D.
8a
C. O.
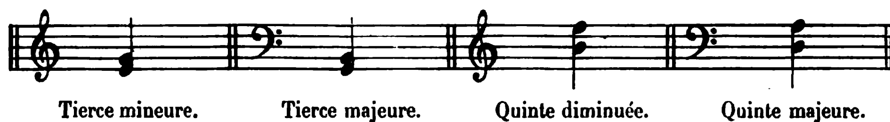
10° Il peint avec une si étonnante précision les notes qui prennent l'*accent pathétique*, qu'un peintre ou un dessinateur exercé, après une heure d'initiation, sans rien connaître de plus à la musique, ne laisserait échapper aucun

de ces accents. On sait, en effet, par le *Traité de l'expression musicale* de M. Mathis Lussy, que l'accent pathétique tombe sur les *notes exceptionnelles*, destructives du ton, du mode, de la mesure et du rythme. Or ces notes exceptionnelles se distinguent clairement de celles qui les précèdent ou qui les suivent. Ainsi, on voit par les accidents (dièses et bémols) les notes qui sortent de la tonalité; on voit, par l'arrivée exceptionnelle des grandes valeurs au milieu des petites, des petites à la suite des grandes, les notes qui détruisent l'uniformité du dessin métrique et rythmique. Bref, toutes les irrégularités ou exceptions métriques, rythmiques et tonales, sont indiquées avec une évidente précision pour celui qui connaît la nature et la loi de l'accent pathétique.

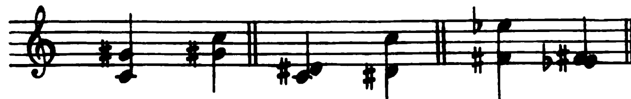
11° Enfin les dessins et les arabesques formés par son écriture rendent d'incontestables services; car nous savons par les chefs d'orchestre les plus éminents que ce sont ces arabesques qui leur servent de jalons pour les guider, de points de repère pour les aider à trouver instantanément et à suivre les différentes parties vocales ou instrumentales dans les partitions les plus compliquées. Une notation qui rend avec une telle clarté les phénomènes les plus multiples, d'une complexité aussi grande, peut, à juste titre, être regardée comme le chef-d'œuvre séméiologique de l'esprit humain.

Mais, hélas! toute médaille a son revers, et le soleil même a des taches. Notre système aussi a ses défauts.

Le premier, c'est qu'il ne peint pas la grandeur exacte de l'intervalle. Exemple :



En effet, rien ne montre à l'œil si ces intervalles sont majeurs ou mineurs, et alors on est obligé d'avoir recours, comme dans les autres séméiographies, à une opération mentale. Par bonheur, il n'en est pas ainsi pour les intervalles augmentés et diminués, qui, par les caractères hétérogènes (♯-♭) qui les caractérisent, sont marqués avec évidence, et entraînent un accent pathétique. Exemple :



Le *sol*♯ impliquant l'*ut*♯ (dans la filiation des dièses), la présence d'un *sol*♯ sans l'*ut*♯ indique un intervalle chromatique; le *fa*♯ et le *mi*♭ s'excluant dans une même gamme majeure et se trouvant réunis dans un accord, accusent un intervalle chromatique, c'est-à-dire augmenté ou diminué; disons plus : un intervalle *enharmonique*, au moins pour les voix et le violon. Tout dièse

postérieur dans la filiation, faisant intervalle avec une note antérieure à l'état naturel, produit un intervalle chromatique. Il en est de même pour le bécarre annulant le bémol : un *mi*♭ et un *si*♮, un *la*♭ et un *si*♮, etc., impliquent un intervalle chromatique.

Le second défaut de notre système, c'est qu'il conserve encore trop d'organes rudimentaires qui ont été nécessaires dans les différentes phases de son développement, et qui, aujourd'hui, sont des superfétations obscurcissant sa clarté. Telles sont les nombreuses formules de mesures, lesquelles, ainsi que nous l'avons vu, répondaient, à une certaine époque, au mouvement du morceau, mais que, grâce au métronome, on peut réduire à *sept au plus*[1]; les signes d'ornement ou notes d'agrément, la profusion des dièses, bémols et bécarres, que l'on rencontre dans bien des pages et que l'on pourrait aisément supprimer si l'armature était exactement formulée à chaque période musicale, ainsi que le fractionnement rationnel des barres de temps et de leurs subdivisions; les indications et les termes de mouvement n'ayant rien de précis, tels que *andante, allegro, presto*, etc. Mais ce qui serait à désirer avant tout, c'est qu'on soit plus réfléchi dans l'emploi des signes d'exécution. Une foule de compositeurs, et des plus éminents, se servent des virgules, des points, des barres, des liaisons, etc., inconsciemment, et sans y attacher de signification absolue; ils ne semblent même pas se douter de l'embarras dans lequel ils jettent l'exécutant sérieux, réfléchi, qui ne livre rien au hasard. Nous pourrions citer des éditions allemandes, anglaises, françaises des œuvres de Beethoven, de Mozart, de Chopin et autres, qui, si l'on suivait strictement les signes y adaptés, ne feraient que produire des monstruosités. Nous l'avons dit plus haut : un point au lieu d'une virgule, une virgule au lieu d'un point, dénaturent complètement la pensée de l'auteur, dénaturent complètement les sentiments que le passage est apte à exprimer et doit rendre; car chaque signe, chaque procédé d'exécution répond à une émotion, à un sentiment qui ne peuvent être rendus que par tel ou tel procédé.

Voilà les réformes à faire! il n'est besoin que de rejeter ce qui est vague, équivoque, ce qui ne porte pas en soi un cachet d'interprétation facile, claire, partout et toujours; en un mot, faire ce qu'a fait Rossini pour les notes d'agrément, c'est-à-dire les écrire en notes réelles, afin d'obliger le chanteur à se soumettre aux intentions du maître et à ne pas se livrer aux caprices de sa virtuosité. Aujourd'hui, les compositeurs peuvent écrire leurs pensées avec

[1] Nous ferons remarquer qu'une coïncidence vraiment singulière a produit ce qu'on pourrait appeler l'*heptarchie* de la notation. Ainsi, nous trouvons 7 notes, 7 dièses, 7 bémols, 7 bécarres, 7 figures de notes, 7 figures de silences, 7 clefs, 7 mesures, 7 procédés d'exécution, 7 genres de notes d'agrément, 7 octaves formant le diapason usité. Ne fût-ce qu'à titre de curiosité, nous devions faire mention de ce phénomène.

une précision presque mathématique. Toute composition bien écrite a les plus grandes chances d'être exactement rendue.

Peut-on considérer toutefois notre système comme définitif, immuable ? Sa diffusion chez tous les peuples civilisés pourrait faire croire à sa fixité et à sa durée. Mais rien n'est immobile sur cette terre ! tout change, tout se transforme, tout évolue, et chaque être poursuit la forme dans laquelle il pourra se développer dans la plénitude de sa virtualité. Or la musique change à vue d'œil; la transformation qu'elle subit sous nos yeux est un indice certain qu'elle en subira encore de plus grandes. Des œuvres qui, il y a vingt ans, passaient pour le dernier mot de l'art, n'ont plus aujourd'hui qu'une valeur archéologique. A de nouveaux besoins il faut de nouveaux éléments. Si la musique entre dans une voie nouvelle; si elle abandonne les trois bases sur lesquelles elle repose actuellement : tonalité en double mode, mesure et rythme, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que le système de notation subît une transformation correspondant à cette évolution. Mais nous ne croyons pas à une révolution radicale qui équivaudrait à celle de la portée remplaçant les neumes. Que des besoins nouveaux entraînent des signes nouveaux en telle quantité que l'on voudra, leur accumulation pourra changer l'aspect de la notation actuelle; jamais elle ne la détruira. Car cette notation est la personnification, l'incarnation même de la musique, dessinant merveilleusement la fluidité ascendante et descendante des sons. Nous croirions plutôt à l'écroulement entier du système actuel de musique qu'à la disparition de celui de la notation.

Pas plus que nos ancêtres n'ont prévu les formes actuelles de la notation, nous ne pouvons prédire celles qu'elle revêtira dans l'avenir. Ce qu'il nous est permis d'affirmer, c'est que ce qui viendra sortira de ce qui est, comme ce qui existe est sorti de ce qui a été.

APPENDICE.

LIVRE III, CHAPITRE II.

LITURGIE SYRIAQUE.

Il y a deux liturgies orientales dont nous n'avons rien dit dans notre travail, parce qu'elles n'ont point de notation musicale : ce sont les liturgies syriaque et copte. Il est bon cependant que nous en disions quelques mots, qui ne seront pas déplacés ici.

La liturgie syriaque passe pour avoir été à peu près définitivement organisée par saint Éphrem, lequel vécut et mourut dans le IV[e] siècle (378) de l'ère chrétienne; cependant la liturgie syriaque existait bien avant, dans une forme moins complète, sans doute, mais dans une forme quelconque. Cette liturgie contenait des hymnes qui se chantaient dans un mètre et sur un ton particuliers. Bardesane, le célèbre auteur gnostique du II[e] siècle[1], paraît y avoir travaillé beaucoup, car ses mètres et ses tons sont demeurés célèbres. Saint Éphrem déclare avoir composé plusieurs de ses cantiques (au moins soixante et dix) *dans les modes de Bardesane,* c'est-à-dire dans ses *mètres* et dans ses *tons,* ou *airs.*

Les ressources manquent pour connaître la musique religieuse des peuples de la Syrie; il n'en existe aucun livre noté, et le chant se transmet de génération en génération, oralement et vocalement. «Pas un livre de musique en langue syriaque, dit Fétis[2], ne paraît avoir été écrit, même au temps des Séleucides, où les deux littératures grecque et syrienne étaient cultivées.»

Les églises de Syrie se partagent en quatre rites différents : le rite *nestorien,* le rite *jacobite* ou *monophysite,* le rite *maronite* et le rite *melchite.* Nous ne parlons ni du rite *syrien-catholique,* qui est la variété orthodoxe du rite *jacobite-monophysite,* ni du rite *chaldéo-nestorien,* qui représente la variété orthodoxe du rite *nestorien* proprement dit.

Pour ce qui regarde la poésie, étroitement unie à la musique dans les liturgies d'Orient comme dans les liturgies d'Occident, les quatre rites dont nous venons de parler possèdent une grande variété de mètres, dont trois portent des noms particuliers, sans doute par cette simple raison qu'ils ont été plus spécialement cultivés par leurs auteurs. Le vers de sept syllabes porte le nom de *M'choutto d'Éphrem,* parce qu'il a été cultivé par saint Éphrem au IV[e] siècle; le vers de quatre syllabes porte le nom de *M'choutto de Balaï,* parce qu'il a été mis en honneur par Mar Balaï un peu plus tard; enfin le vers de douze syllabes, ou le *tétrasyllabe* quatre fois répété, a pris le nom de *M'choutto de Jacques,* parce que Jacques de Saroug (451-521) l'a employé dans presque toutes ses compositions.

[1] Cf. Ernest Renan, *Marc-Aurèle,* in-8°, p. 442 et 443. Paris, 1882.

[2] *Histoire générale de la musique,* t. IV, p. 60.

Il y aurait ici une question à poser : à savoir si ces trois mètres dont on connaît les noms ne se distinguaient pas aussi par une musique particulière inventée par saint Éphrem, Mar Balaï, Jacques de Saroug; mais on ne peut faire là-dessus que de pures conjectures. Il est cependant probable que ces trois mètres : l'*éphremoïto,* le *balaïtto* et le *jacoboïto,* se distinguaient par la *musique,* et que c'est pour cette raison qu'on leur a donné des noms particuliers. Allons plus loin, et passons à ce que nous savons de la musique syriaque.

Nous ne parlerons pas de la musique dans le rite melchite, qui est une fusion de la musique grecque et jacobite. Nous nous contenterons de faire observer que la musique grecque a pénétré aussi chez les Jacobites avec l'*ὀκτόηχος*, mais cette importation n'a pas été universellement reçue. Là où elle a été reçue, on peut dire que le chant a huit modes pour base. Ces huit modes sont dans le registre de la voix de ténor, les voix de basse étant presque inconnues dans ces régions à température élevée. La mélodie est renfermée dans un petit nombre de notes, c'est-à-dire une quarte, une quinte, ou une sixte au plus.

Pour les dimanches et fêtes on élève le diapason des modes; on l'abaisse pour les simples jours fériés.

Les manuscrits syriaques de liturgie n'ayant pas de notation de musique, et aucun musicien érudit n'ayant recueilli dans le pays le chant des offices appartenant aux églises des diverses sectes, on ne sait pas toujours quelles sont les parties de ces offices destinées à être simplement récitées ou chantées, et l'on ignore complètement sur quel ton il faut les chanter. Les paroles d'une même antienne se chantent sur une mélodie différente dans les huit tons, suivant le degré de solennité des fêtes et des époques de l'année.

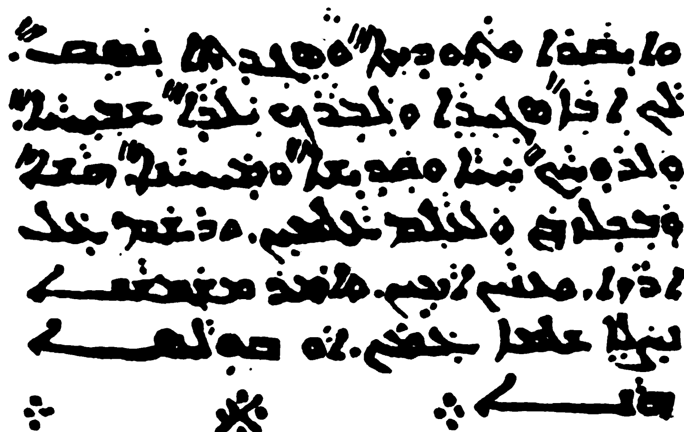
Espérant en apprendre davantage sur la musique syriaque, nous avons fait prier M. l'abbé Martin, orientaliste en renom, pour lequel les textes syriaques sont d'une lecture courante, de bien vouloir nous communiquer ce qu'il sait à ce sujet. Dans sa lettre du 19 décembre 1881, le savant abbé confirme ce que nous venons d'exposer sur l'absence de toute notation chez ce peuple, et il dit :

« Un air est attaché à une chanson, un poème, une hymne, et désormais cette hymne, ce poème, cette chanson serviront à désigner à la fois le *mètre* et l'*air*. C'est à peu près le rôle de l'*εἱρμός* en grec, de l'*aria* en italien et de l'*air* en français; nous disons dans le même sens : *sur l'air de* . . . . .

« La seule notation musicale que j'aie trouvée chez les Syriens ne porte que *sur la dernière syllabe,* et encore n'ai-je remarqué cette notation que chez les Nestoriens et les Chaldéo-Nestoriens. Dans les manuscrits liturgiques de cette fraction de la race syrienne, on remarque assez souvent des lignes écrites à l'encre rouge, et placées isolément, ou par deux, par trois, par quatre sur la dernière syllabe du mot, de la manière suivante : ܠܠܗܐ́, ܠܠܗܐ″, ܠܠܗܐ‴, etc. Ces traits indiquent une *ritournelle* qui, dans le chant, se fait sur cette note, quelque chose d'analogue au *neume* du plain-chant des Latins.

« Les Nestoriens et les Chaldéo-Nestoriens ont fréquemment de ces ritournelles, un peu nasillardes, ne dépassant pas un intervalle de deux ou trois notes comme étendue, et qui cependant ne sont pas dépourvues d'une certaine grâce. »

M. l'abbé Martin a publié[1] le fac-similé d'un de ces passages liturgiques, mais la notation y est indiquée en noir au lieu de l'être en rouge. En voici un fragment :



Le savant orientaliste insiste sur ce qu'il n'a rencontré cette notation (ou ce qu'il appelle une notation) que chez les Nestoriens et les Chaldéo-Nestoriens, et qu'elle n'existe pas chez les Syriens proprement dits, les Melchites et les Maronites.

« Il y a une quinzaine d'années, ajoute-t-il, j'avais prié un de mes amis, excellent musicien, de me noter en musique quelques chants orientaux; je faisais chanter devant lui des Syriens; il essaya plusieurs fois, mais sans résultats favorables, parce qu'il trouvait des *notes* qu'il ne pouvait figurer avec notre notation musicale[2]. »

Tout nous porte à croire que ces *notes* étranges sont des *quarts de ton,* que M. Bourgault-Ducoudray signale dans son travail sur son voyage en Grèce, et qui existaient également, à ce que l'on suppose, chez les anciens peuples helléniques.

LITURGIE COPTE.

La liturgie copte a été attribuée arbitrairement, et sans que rien justifie cette hypothèse, à saint Marc l'Évangéliste, qui aurait fondé l'église d'Alexandrie. Nous ne nous attarderons pas à démontrer l'inanité de cette prétention, déjà déclarée apocryphe par Eusèbe; nous nous contenterons de dire que, de même que la liturgie syriaque, la liturgie copte n'a point de notation musicale. Les recherches de Villoteau en Égypte, pour en découvrir une, ont été sans résultat. Les chants coptes des offices sont beaucoup plus développés que ceux de l'église grecque, à cause de l'usage de vocaliser quelquefois pendant plusieurs minutes sur une seule syllabe[3]. La longueur de ces chants est telle, que les vêpres, par exemple, ont une durée de quatre à cinq heures.

[1] *Journal asiatique* d'avril et mai 1872, p. 305 et suiv.

[2] Quoique M. l'abbé Martin ne soit pas un musicographe, et qu'il ait porté ses études et ses investigations d'un autre côté, les détails qu'il a bien voulu nous donner sont pleins d'intérêt, et nous le remercions de tout notre cœur de la bienveillance qu'il nous a montrée en cette occasion.

[3] Voir Bibliothèque nationale, n° XXVIII, in-4°, des manuscrits orientaux.

« Ce peuple dégénéré, dit Fétis[1], s'éteint de jour en jour, et sa diminution progressive est telle, qu'il est, sans aucun doute, destiné à disparaître dans un avenir peu éloigné. »

Les tons du chant ecclésiastique des Coptes sont au nombre de dix. Il est difficile de les distinguer, sauf dans l'intonation préparatoire, les mélodies ayant souvent des transitions très éloignées du ton initial. Le sentiment de la tonalité qui s'établit au commencement se perd entièrement dans la suite, et l'on éprouve des impressions désagréables produites par des séries d'intonations si peu en rapport les unes avec les autres, qu'on n'y aperçoit point de base tonale. Villoteau, parlant des chants liturgiques des Coptes, dit qu'ils sont *monotones et ennuyeux à l'excès*. Cet effet a plusieurs causes: d'abord la longueur immodérée des chants; puis l'insignifiance des formes mélodiques; enfin la répétition incessante des syllabes et des voyelles d'un même mot; quelques mots suffisent à leurs interminables suites de sons, dont on ne saisit le sens qu'avec une extrême difficulté. A cette obscurité mélodique s'ajoute la lenteur du mouvement de la mesure.

L'absence de notation chez un peuple dont les chants religieux ont une longueur démesurée, est, aux yeux de Fétis, un des faits les plus singuliers de l'histoire de la musique; elle ne peut s'expliquer qu'en supposant les Coptes doués d'une mémoire phénoménale. On doit s'étonner de ce que, ayant emprunté à l'église grecque d'Afrique toute sa liturgie, ils n'en aient pas pris aussi les mélodies avec leur notation.

[1] *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 97.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DE PERSONNES.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Y

Z

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE.

A

Adelbold. *De musica*, dans les *Scriptores* de Gerbert. — P. 77.

Adelung. *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften mischen, theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher*, in-8°. Erfurt, 1758. — P. 155.

Agricola (Martin). *Musica instrumentalis, deutsch, darin das Fundament und Application der Finger als Flœten, Krumphœrner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc., in-8°. Wittemberg, 1529. — P. 124.

Alypius. *Introduction à la musique*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 3221, et dans Meibom, *Antiquæ musicæ auctores septem*, etc. — P. 26.

Ambros. *Geschichte der Musik*. Lepzig, 1871-1875. — P. 14.

Amiot (Le P.). *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs et les usages des Chinois, par les missionnaires de Pékin*. Paris, 1776. — P. 13, 15.

Aristote (l'Anonyme). *Musica quadrata seu mensurata*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 1136, supplément latin, petit in-4°. — P. 99.

B

Bach (Ch.-Ph.-Em.). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exemplen und 18 Probestücken in 6 Sonaten*, 2 vol. in-4°. Berlin, 1752-1762. — P. 159, 166.

Banchieri. *Cartella musicale nel canto figurato fermo e contrapunto*, etc., 1 vol. in-4°. Venise, 1614. — P. 129.

Basset (René). *Chronique éthiopienne*, dans le *Journal asiatique*, août-septembre 1881. — P. 68.

Beaufort. *An Essay on the poetical accents of the Irish*, dans les *Historical memoirs of the Irish Bards*, de Walker. Dublin, 1786. — P. 131.

Bellermann. *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet*, in-4°. Berlin, 1840. — P. 34.

—— *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, grand in-4°. Berlin, 1847. — P. 75.

Bernhardy. *Grundriss der griechischen Litteratur*, 2 vol. in-8°. Halle, 1836. — P. 18.

Bernon. *Tonarius* (règle des tons), dans les *Scriptores* de Gerbert. — P. 84.

Boèce. *De institutione musicæ, libri V*, édit. Glaréan. Bâle, 1750. — P. 38, 87.

Boeckh. *De metris Pindari*, dans *Pindari opera quæ supersunt*, 2 vol. in-4°. Leipzig, 1811-1821. — P. 19.

Bohlen. *Das alte Indien*, 2 vol. in-8°. — P. 7.

Boyvin. *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et le clavecin*, dans le second livre d'orgue, contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église, in-4° obl. Paris, 1700. — P. 139.

Brossard (Sébastien de). *Dictionnaire de musique*, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français, les plus usités en musique, à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux à savoir, etc., in-8°, 3° édit. Amsterdam (s. d.). — P. 87.

Burette. *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, tome V. — P. 28, 36.

Burney. *A general History of music from the earliest ages to the present period to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*,

4 vol. in-4°. Londres, 1776-1788. — P. 38, 131, 134.

BÜTTSTEDT. *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna, oder neu eræfneten, altes, wahres, einziges und ewiges Fundament und Musices, entgegengesetzt dem neu eræfneten Orchester, und in zweene Partes eingetheilt*, etc. in-4°. Erfurt, 1716. — P. 130.

C

CACCINI. *Le nuove musiche di Giulio Caccini, detto Romano*, in-folio. Florence, 1601. M. Gevaërt en a donné le texte italien avec traduction française, dans l'Annuaire du Conservatoire de Bruxelles, in-8°. 1881. 5e année. — P. 159.

CALVISIUS. *Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum*, in-8°. Leipzig, 1595. — P. 129.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ. *Arte nueva de musica, inventada anno de 600, por S. Gregorio, desconcertada anno da 1026 por Guidon Aretino, restituida à su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644*, por J. C., in-4°. En Roma, 1869. — P. 129.

CERONE. *El melopeo y maestro o musico perfetto tractado de musica theorica y pratica*, in-folio. Naples, 1613. — P. 12.

CHAIGNEAU (Michel Đúc'). *Souvenirs de Hué*, in-8°. Paris, 1867. — P. 16.

CHAPPELL. *History of music, art and science*, in-8°. Tome I, le seul paru. Londres, 1875. — P. 4, 17, 18.

—— *Popular music of the olden Time*, 2 vol. in-8°. Londres, 1859. — P. 147.

CHEVÉ (Émile). *La routine et le bon sens, ou les Conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé. Lettres sur la musique*, in-8°. Paris, 1852. — P. 156.

CHRYSANTHE DE MADYTE. *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique*, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode. Paris, 1821. — P. 64.

CLÉMENT (Félix). *Méthode complète de plain-chant* d'après les règles du chant grégorien, in-12. Paris, 1854. — P. 33.

COTTON (Jean). *Epistola Johannis ad Fulgentium*, dans les *Scriptores* de Gerbert, tome II. — P. 54, 89.

COUPERIN (le Grand). *L'art de toucher du clavecin*, grand in-4°. Paris, 1717. — P. 139.

COUSSEMAKER. *Hucbald, moine de Saint-Amand, et ses traités de musique*, suivi de *Recherches sur les instruments de musique*, in-8°. Douai, 1841. — P. 41, 74.

—— *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, in-4°. Paris, 1852. — P. 39, 45, 46, 98.

—— *Scriptores de musica medii ævi, nova series a Gerbertino altera*, 3 vol. in-4°. Paris. — P. 100, 106, 115, 118 à 120.

CRÜGER. *Synopsis musices continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum*, in-4°. Berlin, 1624. — P. 137.

D

DALBERG. *Ueber die Musik der Inder*. Traduction de l'ouvrage de William Jones, in-4°. Erfurt, 1802. — P. 7.

DANDRIEU. *Traité de l'accompagnement du clavecin*, in-4° obl. Paris, 1719. — P. 139.

DANEL. *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale;* chez tous les marchands de musique de France et de Belgique, 1 vol. in-8°, 9e édit. 1867. — P. 183.

DAREMBERG ET SAGLIO. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, en cours de publication. Paris, Hachette. — P. 27, 131.

DAVID (Ernest). *La musique chez les Juifs*, plaquette, in-8°. Paris, 1873. — P. 4.

DELDEVEZ. *La notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne*, in-8°. Paris, Richault. — P. 160.

DELUSSE. *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*, petit in-12. Paris, 1766. — P. 174.

DÉMOTZ DE LA SALLE. *Remarques sur la manière d'écrire la musique*, in-12. Paris, 1726. — P. 174.

DONI (J.-B.). *Lyra barberina. Trattato della musica scenica in opere*, 2 vol. in-folio. Florence, 1773. — P. 135.

DOUEN. *Clément Marot et le psautier huguenot*, 2 vol. in-8°. Paris, 1879. — P. 124, 173.

E

F

G

Glaréan. *Dodecachordon. De musicæ divisione ac definitione*, in-folio. Bâle, 1516. — P. 118, 151, 153.

Grove. *Dictionary of music and musicians*, 3 vol. in-8°. Le troisième volume est en cours de publication. Londres, 1879. — P. 125.

Godefroid (Félix). *Méthode de chant appliquée au piano*, 1 vol. in-folio. Paris. — P. 162.

Guido d'Arezzo. *Lettre au moine Michel*, dans les *Scriptores* de Gerbert. — P. 85, 87, 88.

—— *Micrologus de disciplina artis musicæ*, dans les *Scriptores* de Gerbert. — P. 87.

—— *Antiphonaire*, dans le manuscrit de Saint-Evroult, Bibliothèque nationale, supplément latin, n° 1017, avec deux prologues, l'un en vers, l'autre en prose. — P. 86, 88.

H

Heinichen. *Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein musicliebender auf gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des Generalbasses*, etc., in-4°. Hambourg, 1711. — P. 139.

Helmholtz. *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*. Traduction française de G. Guéroult, in-8°. Paris, 1868. — P. 184.

Herz (Henri). *Méthode complète de piano*, in-folio. 2ᵉ édit. Paris. — P. 167, 168.

Hitzler. *Newa musica, oder Sing-Kunst, Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus*, in-8°. Tubingue, 1628. — P. 129.

Hothby (Jean). *La Caliopea leghale reducta in brevita, per maestro Giovanni Anglico Octobi, carmelita*, dans l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* de Coussemaker. — P. 120.

Hubmeyer. *Disputationes quæstionum illustrium, philosophicarum, musicarum*, etc., in-4°. Iéna, 1609. — P. 129.

J

Jean de Garlande. *Tractatus musicæ mensurabilis*, dans les *Scriptores* de Coussemaker. — P. 106, 115.

Jean de Muris. *Speculum musicæ*, manuscrits nᵒˢ 7027 et 7207, Bibliothèque nationale. — P. 104, 110.

Jérome de Moravie. *Tractatus musicæ, compilatus a fratre Hyeronimo Moravo, ordini Fratrum Prædicatorum*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, 1817, fonds Sorbonne, ancien 1244. — P. 106.

Jones (Edward). *Musical and poetical relics of the Welsch bards*, etc., in-4°. Londres, 1794. — P. 134.

Jones (William). *On the musical modes of the Hindus*, dans les *Asiatic researches*. Londres, 1799. — P. 7.

Jue. *La musique apprise sans maître*, édition augmentée de tableaux, analyses, etc., 1 vol. grand in-8°. Paris, 1838. — P. 179.

Jumilhac (Dom). *La science et la pratique du plain-chant*, in-folio. Paris, 1670; 2ᵉ édit. par Th. Nisard et Al. Leclercq, in-4°. Paris, 1847. — P. 84, 85.

K

Kalkbrenner. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les principes de musique, un système complet du doigté*, etc., in-folio. Paris, chez Pleyel. — P. 168.

Kiesewetter. *Ueber die Musik der Araber und Perser*, in-8°. Leipzig, 1842. — P. 11.

Kircher (Le P.). *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, 2 vol. in-folio. Rome, 1650. — P. 35, 117, 118, 123.

Koch. *Musicalisches Lexicon, welches die theoretische und practische Tonkunst encyclopædisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumentbeschreibungen enthält*, in-8°, 2ᵉ édit. Heidelberg, 1816. — P. 125, 143.

Kosegarten. *Liber cantilenarum magnus*. — P. 6.

L

M

N

Nassarre (Le P.). *Escuela musica segun la pratica moderna,* 2 vol. in-folio. Saragosse, 1724. — P. 12.

Natorp. *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer der Volksschulen,* in-4°, 5ᵉ édit. Duisbourg et Essen, 1825. — P. 174, 175.

Naumbourg. *Agoudath Schirim* (chants religieux des Israélites), in-4°. Paris, 1876. — P. 5.

Naumbourg. *Cantiques de Salomon Rossi,* suivis d'un choix de ses meilleurs madrigaux, in-4°. Paris, 1877. — P. 141.

Nicomaque. *Manuel d'harmonique,* dans Meibom, *Antiquæ musicæ,* etc. — P. 19.

Nisard (Th.). *Études sur les anciennes notations de l'Europe,* dans la *Revue archéologique,* 9ᵉ année. Paris, 1852. — P. 39, 49, 78.

O

O'Curry. *Lectures on the manners and customs of the ancient Irish,* précédées d'une introduction de M. le professeur Sullivan, 3 vol. in-8°. Londres et Dublin, 1873. — P. 132.

Odington (Walter). *De speculatione musicæ,* dans les *Scriptores* de Coussemaker. — P. 100, 106, 117.

Ortigue (D'). *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes,* in-8°. Paris, 1854. — P. 91, 114.

P

Paix (Jacob). *Ein schön nütz und gebraüchlich Orgel-Tabulatur Buch, darinnen etlich der berühmten Componisten beste Motteten mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen ausserlesen,* avec 70 morceaux choisis notés en tablature allemande, in-folio. Lauingen, 1583. — P. 142.

Parry (John). *The welsch harper,* 1 vol. in-folio. Londres, 1807. — P. 134.

Parsons. *Hindostani choral-book or swar Sangrah.* Bénarès, 1861. — P. 7.

Penna (Le P.). *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata, distinti in tre libri,* in-4°. Bologne, 1679. — P. 137.

Perne. *Introduction à la musique du châtelain de Coucy, mise en notation moderne avec accompagnement de piano,* dans l'ouvrage de M. Francisque Michel intitulé : *Chansons du châtelain de Coucy, revues sur les manuscrits,* grand in-8°. Paris, 1830. — P. 103.

—— *Recherches sur la musique ancienne,* dans la *Revue musicale,* tome V. — P. 18, 26.

Perraud. *Essais sur la musique,* in-4°. Lyon, 1873. — P. 11, 83, 183.

Petermann. *Ueber die Musik der Armenier,* dans le *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft,* vol. V. Leipzig, 1851. — P. 65.

Philippe de Vitry. *Ars cujusvis compositionis de motetis,* manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 7378 A, in-4°. — P. 107.

Pierre de la Croix. *Tractatus de tonis, a magistro Petro de Cruce, Ambianensi,* manuscrit du Bristish Museum, fonds harléien, n° 281. — P. 107.

Plutarque. *De musica,* grand in-8°, édit. Volkmann. Leipzig, 1856. — P. 18, 31.

Poisson. *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien,* dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes, 1 vol. in-8°. Paris, 1750. — P. 117.

Pothier (Le P. dom Joseph). *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition,* in-4°. Tournay, 1880. — P. 43, 49.

Prætorius (Michel). *Syntagma musicum.* Tomus primus, *in quo de musica sacra vel ecclesiastica agitur,* 1 vol. in-4°. Wittemberg, 1615; — tomus secundus, *de organographia,* 1 vol. in-4°. Wolfenbüttel, 1619. — P. 117.

Ptolémée (Claude). *Claudii Ptolemæi Harmonicorum libri tres, ex cod. mss. undecim, nunc primum græce editus,* in-4°, édit. Wallis. Oxford, 1680. — P. 18, 37, 87.

Q

Quintilien (Aristide). *De musica,* dans Meibom, *Antiquæ musicæ,* etc., 2 vol. — P. 21.

R

S

T

Tevo (Le P.). *Musico Testore* (littéralement le *Tisserand musicien*), suivi de *Dell' invenzione delle figure musicali*, in-4°. Venise, 1706. — P. 100.

Thomas (John). *Welsh melodies*, 2 vol. in-folio. Londres, 1853. — P. 134.

Turk. *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*, in-4°. Leipzig, 1789. — P. 160.

Tzetzes. *Die Musik in der griechischen Kirche.* Leipzig, 1874. — P. 59, 65.

V

Van den Putte. *Modulata Pallas sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis usum aptata philologo quodam filo*, in-8°. Milan, 1599. — P. 128.

Viadana. *Cento concerti ecclesiastici ad una, a due, a tre, a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione commoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti*, 5 petits vol. in-4°. Venise, 1603. — P. 135.

Villoing. *Méthode de piano*, 1 vol. in-fol. Paris, Heugel. — P. 169.

Villoteau. *Mémoire sur la musique de l'ancienne Égypte*, dans la *Description de l'Égypte* (Antiquité, tome IV). — P. 3, 59, 70.

Vincent (A.-J.-H.). *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique*, dans les *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi*, tome XVI. — P. 24.

Virdung. *Musica getuscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und aller Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Flöten, transferiren zu lernen*, petit in-4°. Bâle, 1511. — P. 143, 144.

W

Wagner (Ernst-David). *Musikalische Ornamentik*, in-12. Berlin, 1869. — P. 160.

Wallis (John). *On the strange effects reported of music in former times*. Londres, 1698. — P. 36.

Westphal. *Metrik der Griechen*, 2 vol. in-8°. Leipzig, 1867. — P. 10.

—— *Elemente des musikalischen Rhythmus*, 1 vol. in-8°. Iéna, 1872. — P. 124, 156.

—— *Theorie der musikalischen Rhythmik*, 1 vol. in-8°. Leipzig, 1880. — P. 122, 125.

Willard (Le capitaine). *Treatise on the music of Hindoostan*. Calcutta, 1834. — P. 7.

Williams (Edward). *Iolo manuscripts*, 2 vol. in-8°. Landovery, 1848. — P. 133.

Williams (Jane). *The literary remains of the Rev. Th. Price* (*Carnhuanawc*), 2 vol. in-8°. Landovery, 1852. — P. 133.

Wogue. *Histoire de la Bible et de l'exégèse biblique*, in-8°. Paris, 1881. — P. 5.

Wunderlich. *Méthode pour la flûte*, in-folio. Paris, A. Petit. — P. 169.

Z

Zacconi. *Pratica de musica, utile et necessaria si al compositore per comporre in canti suoi regolarmente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*, grand in-4° (1re part., 1592; 2e part., 1622). Venise. — P. 128.

Zarlino. *Istituzioni harmoniche divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici et filosofi*, in-folio. Venise, 1558. — P. 119.

